

Universidad Autónoma de Barcelona
Doctorado de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Departamento de Filología Española
Tesis Doctoral

**Intertextualidad, subalternidad e
ironía:
la obra de Carlos Monsiváis**

(Volumen II)

Autora:
Carmen Isabel Maracara Martínez

Tesis dirigida por:
Dra. Helena Usandizaga

Barcelona, mayo 2001.

TABLA DE CONTENIDO

<u>IV. "TRAZADOS EN EL PAPEL": EXAMEN DE LOS RECURSOS EMPLEADOS POR CARLOS MONSIVÁIS</u>	3
<u>IV.1. La problematización de los paratextos</u>	3
<u>IV.2. Las múltiples provocaciones de la ironía y la parodia</u>	17
<u>IV.3. La hibridez como recurso, el diálogo con lo visual</u>	33
<u>IV.4. "¿Qué importa quien habla?": el intercambio de las voces</u>	62
<u>V. LOS TEMAS</u>	76
<u>V.1. La nación como eje temático: precursores</u>	76
<u>V.1.a. Nación y tradición en Monsiváis.</u>	91
<u>V.1.b. La nación en el centro del show mediático: la reinención de la Tradición</u>	94
<u>V.1.c. Los iconos de la nación en Monsiváis: de la Guadalupe a Adonai; de Dios al diablo</u>	99
<u>V.1.d. Los iconos de la mass-mediática y el arte popular</u>	104
<u>V.1.e. El espacio de la música: de los mariachis a Luis Miguel</u>	110
<u>V.2. Los temas: sujetos excluidos o la conquista de nuevos espacios</u>	128
<u>V.2.a. La apropiación de lo postcolonial en América Latina</u>	131
<u>V.2.b. Sujetos subalternos que "hablan": la obra de Carlos Monsiváis</u>	151
<u>VI. A MANERA DE CIERRE</u>	164
<u>VII. ADDENDA: PARA ENCONTRAR A CARLOS MONSIVÁIS O "SI ADELITA SE FUERA CON OTRO"</u>	178
<u>VIII. BIBLIOGRAFÍA</u>	191

IV. "TRAZADOS EN EL PAPEL": EXAMEN DE LOS RECURSOS EMPLEADOS POR CARLOS MONSIVÁIS

IV.1. La problematización de los paratextos

En el autor que analizamos, los títulos problematizan el texto, advirtiendo al lector desde la ironía de que hay otro discurso que está siendo propuesto en códigos que deben ser descifrados. Así encontramos títulos de crónicas como: "La hora de la tradición / ¡Oh consuelo del mortal!"; "Protagonista: Jesús Helguera/ El encanto de las utopías en la pared"; "La hora del control remoto / ¿Es la vida un comercial sin patrocinadores?", todas incluidas en *Los rituales del caos*, que por un lado poseen un encabezado tradicional y por otro un subtítulo en relación paratextual; ambos le anuncian al lector, desde el inicio de su lectura, un texto problematizado que desde la ironía va a carnavalizar una discusión al presentar dos visiones del mismo asunto; una formal y otra "informal", elaborada desde la ironía y el humor.

En el texto que sigue al título: "La hora de la tradición / ¡Oh consuelo del mortal!", se detiene Monsiváis en el evento religioso

que se sucede cada 11 de diciembre en conmemoración de la aparición de la Virgen de Guadalupe. Por un lado, el autor describe el fervor de las masas que idolatran a la Virgen, elemento de la tradición en México, pero por otro se sirve del fenómeno para ironizar sobre la religiosidad popular, en un discurso que pareciera invitarnos a mirar la doble cara de la religión; fervor y dominación, liberación y esclavitud. Es así como el cronista no pasa por alto la utilización de esta "virgen indígena de América" para la pacificación de los indios, sin dejar de aludir a su más reciente apropiación en todos los sitios de la marginalidad del mexicano de hoy¹.

Además del título, otros elementos paratextuales confirman la intención de ironizar. Un subtítulo: "Inventario a modo de letanía", interrumpe la crónica sobre el 11 de diciembre y pasa a mostrar un monólogo de un creyente; soliloquio construido por Monsiváis, donde mezcla las solicitudes divinas con las materiales, sueldo incluido:

Ayúdanos. Mira a este tu pueblo. Si tú no intervienes, ¿quién va a hacerlo? Sácanos del hoyo, Patroncita. Te ofrecemos lo que hay: los rostros inexpresivos a fuerza de tan reveladores, las pencas de nopal en las rodillas, los pies que sangran delatando los kilómetros de zarandeo en la aflicción, la vista extraviada en las ayudaditas del trago, el impulso danzante

¹. Sobre las relaciones entre nación y religiosidad, ver el capítulo V. Los Temas, incluido en este trabajo.

hasta el confín del próximo mediodía... No hiciste igual con ninguna otra nación, Virgencita, tú acompañaste al libertador Miguel Hidalgo, tú derrotaste a la extranjera Virgen de los Remedios, tú no te separaste de Emiliano Zapata, tú refulges en las paredes desnudas y te dejas adorar en estanquillos y refaccionarias y en los caminos y en los camiones, y en las chozas habilitadas de vivienda popular, y en las residencias en la sección de arte virreinal... Danos una mano, mira que el salario mínimo es una burla y acaban de aumentar la gasolina, las tortillas, los frijoles².

Las letras cursivas son también indicios paratextuales, ya que a través de la diferencia que establece una tipografía distinta al resto del texto, destaca otro discurso que desplaza el eje central de la crónica, realizada por quien observa al otro, para ser interrumpida por quien es visto. No obstante, el monólogo que puede haber ocurrido en la realidad, es una construcción del autor, que de esta manera también desliza su punto de vista en el texto, recreando una situación imaginada.

Títulos, subtítulos, canciones intercaladas: Monsiváis utiliza en forma constante estos recursos en forma paratextual e incluso llega a intervenir la noción misma del libro, al convertir en paratexto el colofón editorial. Así, en *Amor perdido*, tenemos incluso noticia del autor, en el “Colofón en modo alguno autocrítico”, que concluye así:

2. *Ibidem*, pág. 40.

/ y pensándolo bien, a uno, habiendo ya escrito las susodichas cuartillas, sólo le queda dar fe de que, para complacer a su gentil auditorio, esta noche nos honran con su presencia los únicos, los sensacionales, los extraoordinarios...

México, agosto de 1977, en el año de la tregua, la confianza serena y la contemplación amorosa de las raíces.

C.M.³

El colofón de *Días de guardar* también es incluido como texto del hipertexto, revaluando aquí la contextualización de las crónicas que se escribieron, con una acotación histórica:

31 DE DICIEMBRE DE 1970 / COLOFÓN

El día 31 de diciembre de 1970 se terminó de imprimir el libro de crónicas *Días de guardar*, a un mes del fin del período presidencial del Lic. Gustavo Díaz Ordaz y en medio de una atmósfera de arco iris generalizado, borrón y cuenta nueva, buenos propósitos y dictámenes ponderados sobre la conclusión de una crisis - "lamentable pero pasajera"- de nuestras instituciones. Así, en concordancia con tan bien distribuido ámbito verbal y para honrar cualquier espíritu de optimismo, esta edición consta de cuatro mil ejemplares, cifra obligada y necesaria si se atiende a las correspondientes oficiales del desarrollo nacional.

Doy fe.

C.M.⁴.

3. Carlos Monsiváis. *Amor perdido*. Op. Cit., pág. 347.

4. Carlos Monsiváis. *Días de guardar*. Op. Cit., pág. 380.

Hipertexto de principio a fin, todos los elementos de la crónica y el libro mismo interactúan entre sí para conformar un discurso que se articula con la tradición de la mass mediática.

En la parodia del género, está su intención de referir el texto a lo fáctico (legitimándolo, tal como lo hace con la fotografía). La crónica en Monsiváis está acompañada de datos estadísticos, trozos de canciones, consignas mass mediáticas, obras literarias, fragmentos de entrevistas, mostrándonos así un "collage", que puede estar explícito como en la crónica "Los días del terremoto":

La solidaridad de la población en realidad fue toma de poder

(Collage de voces, impresiones, sensaciones de un largo día)

Día 19. Hora: 7:19. El miedo. La realidad cotidiana se desmenuza en oscilaciones, ruidos categóricos o minúsculos, estallidos de cristales.

[...]

*Me di cuenta de todo a fondo, como que el pavor lo hace a uno consciente de cada movimiento, y al mismo tiempo, como que el pavor es una inercia autónoma [...]*⁵

Como puede observarse en el fragmento inserto anteriormente, las intervenciones de los testigos del terremoto, están escritas en una tipografía distinta a las del cronista: cursivas

⁵. Carlos Monsiváis. *Entrada Libre. Op. Cit.*, pág. 17.

para los actantes, primera persona verbal y letra normal para el cronista, tercera persona verbal. La distinción en la tipografía es utilizada para marcar énfasis y voces disímiles; la crónica pasa a ser biografía de quienes experimentaron el terremoto, o más bien "autobiografía", por el uso de la primera persona verbal. El cronista no sólo cuenta, también presta su voz a otros para que otros intervengan el texto.

Encontramos también géneros doblemente "hibridados", como este de "iiiGool!!! Somos el desmadre":

El estadio azteca es el mil usos de la simbología. Emblematiza el fútbol/ la empresa Televisa/ el uso moderno de las tierras ejidales/ la ilusión de los jóvenes que arriesgan la salud de los automóviles jugando en las calles/ el logro de la vida tal y como la prueba la posesión de un palco⁶.

Las frases están separadas en barras, tal como aparecen en la pantalla televisiva, jingles publicitarios. No obstante, el texto no se corresponde con ninguna de las dos cosas. Es simple cuerpo de la crónica, pero transcrito con una puntuación que no le corresponde.

⁶. *Ibidem*, pág. 204.

En esta hibridación del género, Monsiváis utiliza otro recurso del espectáculo: **el intermedio**. Así intercala visiones diferentes sobre un mismo tema, cambia el ritmo del texto, intercala los géneros y va de la parodia del personaje a la parodia de la obra: pasamos de la crónica al artículo periodístico, del artículo a la narración, de la narración al poema, del poema a la canción.

Estos intermedios o quiebres están presentes desde su primer libro de crónicas, *Días de guardar*, articulados con subtítulos internos que, si lo definimos con las palabras de Genette, mantienen una relación paratextual con el texto; es decir, lo intervienen desde la ironía, no representan un simple artificio metodológico para separar las múltiples secciones de la crónica.

SALEN PRÓDIGAMENTE DESNUDOS/

se oponen a la guerra de Vietnam / ensalzan la Revolución sexual/

ELOGIAN EL MENAGE MONTÓN /

empezó en Off Broadway o en Off-Off- Broadway (...) Silencio. Ya viene otro subtítulo.

I GOT LIFE MOTHER⁷.

7. Carlos Monsiváis. *Días de Guardar*. Op. Cit., pág. 22.

Monsiváis establece relaciones paratextuales en los títulos, que sugieren los contenidos sobre los cuales está sostenida la crónica, como la articulación con la cultura popular registrada en forma indirecta en textos como "Imágenes del tiempo libre", incluido en *Días de Guardar*. Esta crónica contiene títulos con trozos de canciones populares o dichos, que pueden ser leídos en forma independiente del texto principal, pero que básicamente están colocados allí para hacer una lectura en forma articulada y conformar así letras completas de boleros, por ejemplo. Esto nos permite realizar dos lecturas del mismo texto -como en *Rayuela* de Julio Cortázar- si se sigue un orden distinto para cada caso.

Las letras de las canciones de Agustín Lara se articulan en la crónica sobre el bolerista mexicano, en la que Monsiváis arguye sobre la evolución del imaginario cultural de la nación. Así, al hablar de la prostitución incluye las letras de "Vencida", "Pervertida" y "Pecadora", que funcionan como paratextos del eje textual y a su vez posibilitan la ampliación de las fronteras de la obra y su clasificación genérica en tanto incorporan en forma simbólica o virtual, el sonido; invocan la presencia de la música en la apropiación que el lector puede hacer.

Los "Intermedios" a los que hemos aludido están marcados claramente en las crónicas posteriores:

II. Intermedio para que el espectador vaya al refrigerador por unas cervezas.

A partir de la Revolución de 1910, el nacionalismo mexicano es, en todas las ocasiones, una proposición de ordenamiento [...]⁸

Corte para admirar por tercera vez el videotape

Los patrocinadores oficiales del mundial están de plácemes. Bata, Canon, Coca- cola, Gillete, Phillips, Camel, Cinzano... *¿No se mueve un poquito a la derecha?. Agite la bandera por favor. Así. lindo, Ahora bese el balón. Así*⁹.

Ambos intermedios están atravesados por la ironía, indican un posible "descanso" en el acto de lectura, pero a su vez aluden a la fractura donde intervienen otros tipos de discurso, donde se hace posible el dialogismo al que aludía Bajtin. El segundo intermedio citado hace una llamada a la apropiación visual de la escritura, convierte a la crónica en la acotación de un rodaje fílmico y permite al lector escuchar las palabras que se pronuncian detrás de las cámaras. Estamos así frente a un acto de simulación que se adscribe al funcionamiento de la figuración irónica.

⁸. Carlos Monsiváis. "iiiGool!!! Somos el desmadre". En: *Entrada Libre. Op. Cit.*, pág. 208.

⁹. *Ibidem*, págs. 214-215.

El empleo del "intermedio" lo encontramos a su vez en otros libros de Monsiváis, además del anteriormente citado. Como es usual, estos enlaces o "links" permiten un cambio de registro, demarcan el contraste entre el cruce de varios textos en una misma crónica:

[...] Órale, arráncate con "desde el momento en que no fui/ quién era /nomás / interprete mi silencio". Embriágate de palabras en el laberinto donde "cada bien va por su lado/ ya ve/ pues vamos a ver/ se acabó".

***Intermedio para describir una especie
y recordar el salto del pelado al peladito***

¿Qué es el *pelado*? El despojado de todo, el ser apresado en la falta de vestimenta del cargador, el heredero y compañero del *lépero*, aquel que sobrellevó la lepra de la pobreza y de la falta de atención social¹⁰.

Al contrario de otros casos donde el cuerpo de la crónica es interrumpido por una canción, una fotografía o un poema, aquí la ruptura está a cargo de un texto de corte sociológico; nos trasladamos de lo informal a lo formal en la discusión "objetiva" sobre el origen de la palabra "pelado". El "link" nos lleva hacia lo histórico, la crónica se retrae para mostrar un pliegue inédito y luego seguir su camino.

¹⁰. Carlos Monsiváis. *Escenas de pudor y liviandad. Op. Cit.*, pág. 88.

En este intercambio de géneros que permite el "hipertexto", se encuentra el uso de la fotografía como un eje permanente en la obra de Monsiváis, revaluando la imagen que se asemeja al televisor, recurso tecnológico de la comunicación al que Monsiváis en forma permanente alude.

En la crónica "Los días del terremoto", que ya hemos citado, el texto da lugar al testimonio y al artículo periodístico en forma alterna; este intercambio se hace posible por la presencia de tipografías diferentes y los desplazamientos de la persona verbal en la voz del cronista y de los "otros", lo que le permite al lector acceder desde diferentes ángulos a la realidad presentada. La cronología de los hechos que siguieron al terremoto está construida en las crónicas por títulos que hablan de este enfoque múltiple que emplea Monsiváis:

Noticiero 1: ¡Está temblando!

Editorial 1: la devoción por la vida

Expediente I: los voluntarios

Noticiero II: traigan más palas

Editorial 2: la demanda de "normalización"

Los títulos muestran el intercambio no sólo de los géneros, sino de puntos de vista y fuentes de información. Su léxico y estructura nos remite a su vez a medios de comunicación, permitiendo así una parodia de los mismos. Por otra parte, la fragmentariedad que supone el empleo de estos paratextos se asimila a las formas genéricas de la modernidad artística, que en este caso se radicalizan por el momento histórico del terremoto donde no era posible sino mostrar instantáneas de lo que sucedía.

En forma similar al recurso anterior, en la crónica titulada "San Juanico: los hechos, las interpelaciones, las mitologías", a la que hemos aludido en páginas anteriores, Monsiváis apela al significado del humor en torno al gran incendio que arrasó al pueblo, mostrando al lector las "antologías temáticas", transcripción textual de los chistes que se crearon sobre la tragedia, compilaciones interrumpidas con el análisis crítico sobre la dimensión de este comportamiento, hibridando una vez más el género y multiplicando las voces que podemos oír en el palimpsesto que propone.

En este diálogo de saberes y el tránsito híbrido de un género a otro, la crónica "Navidad. México a través de McLuhan" muestra un texto fragmentado, sin un eje central, donde a través de

enlaces o "links" nos podemos trasladar a las diferentes propuestas que ensaya Monsiváis para discutir y más aún, hacer "visible" al teórico de la comunicación y la invocación a lo visual que su nombre entraña. McLuhan, referencia indiscutible a la hora de examinar el avance de la mass mediático sobre lo escritural, es sin duda una presencia no inocente en el corpus de este libro de crónicas. El subtítulo de la crónica, "Proyecto de guión radiofónico a manera de sketch. Homenaje al espíritu didáctico de la carpa", nos prepara para la hibridez que supondrá el texto que sigue. Observemos a continuación un fragmento de su organización:

PROPÓSITO

-México a través de McLuhan: Una escenificación rudimentaria de instantes de la atmósfera nacional, organizada en torno a frases culminantes de un profeta incierto.

TESIS

-Habla McLuhan: A nombre del progreso, nuestra cultura oficial está deseando obligar a los nuevos medios de información a reiterar la función de los antiguos.

• ILUSTRACIÓN I •

(Escenario: Un estudio de televisión. Un locutor y tres animadores reciben a un hombre de traje negro y portafolio.)

LOCUTOR: Y así, amable auditorio, esta noche el ganador del máximo galardón que este país otorga a sus hijos, el poseedor de la estatua del Deber Cumplido 1969, Dr. Ceferino Castañón se presenta en este programa predilecto

“Serpientes y Escaleras. Águilas y Elevadores”, con un mensaje de suma importancia...para usted.

Dr. CASTAÑÓN: Querido auditorio: ¿por qué no? ¿por qué no?

ANIMADORES: Sí, ¿por qué no? Otros pueden, ¿por qué no usted?

DR. CASTAÑÓN: Sí, a usted me dirijo. No huya con la disculpa de una cerveza en el refrigerador. Quédese y responsabilícese¹¹.

Esta crónica dialoga como hemos afirmado con la discusión sobre lo icónico; Monsiváis presenta a McLuhan como paradigma que discutir pero también su mención está destinada a desautorizar sus propuestas. El fragmento anterior revela la puerilidad de los actos televisivos, pero juega a su vez con la posibilidad de convertirse en un texto mass-mediático, un guión radiofónico. Como cierre, un guiño al espectador: “Sí, a usted me dirijo. No huya con la disculpa de una cerveza en el refrigerador. Quédese y responsabilícese” y a su vez juego intratextual con la obra del cronista en un “intermedio” que ya hemos citado: “Intermedio para que el espectador vaya al refrigerador por unas cervezas”¹², perteneciente a otro libro del escritor mexicano.

La textura estriada del collage sirve aquí como trasfondo de una discusión sobre la aplicación de la teoría de McLuhan en el México de hoy. La idea de una aldea global donde todo funcionaría

¹¹. Carlos Monsiváis. *Días de Guardar. Op. Cit.*, pág. 364-365.

¹². Carlos Monsiváis. *Entrada Libre. Op. Cit.*, pág. 208.

en un pacto estandarizado de acciones y deseos, ha constituido una discusión de mucho alcance que llevó a Umberto Eco a esbozar su discusión sobre "apocalípticos e integrados". En nuestros días, los teóricos han revisado esta discusión en torno a los mass media y aunque hablan de hegemonías, también aluden a las posibles resistencias que operan en la recepción de los mensajes; entre estos últimos se encuentra Carlos Monsiváis, por lo que asumimos que un trabajo sobre McLuhan en su obra no puede ser recibido sin tomar en cuenta esta revisión.

IV.2. Las múltiples provocaciones de la ironía y la parodia

Monsiváis, cuyas crónicas tienden redes permanentes con la crítica, alude a esta carnavalización de las formas discursivas, como resultado de las condiciones objetivas y subjetivas en la conformación de la nación mexicana. Así, lo anuncia en el prólogo de *Los rituales del caos*:

Las formas enredadas -solemnes, divertidas o grotescas- de la vida en sociedad se identifican ante sí mismas de modo más bien típico: multitudes que se hacen y rehacen cada minuto, carnavales previstos e imprevistos, capacidades

adquisitivas, placer por extraviarse en los laberintos de la energía o de la inercia¹³.

El autor, desde la ironía, teoriza en forma permanente sobre el carnaval, intercambiando la crónica con el género de la crítica y cita entonces no sólo a Debord, como veremos más adelante, sino a Bajtin, quien en su libro sobre la cultura popular en la Edad Media y el estudio sobre la obra de Dostoievski postula su teoría sobre el carnaval¹⁴.

Esta toma de posición de Monsiváis, que opera en forma permanente en su obra, ya sea en la escritura de la crónica sobre ella misma o en su intervención como autor frente a la teoría crítica o teoría social, conforma un discurso de la metaliteratura, que, en palabras del crítico Salvador Castro Matellán, es característico de la parodia, en tanto "toda metaliteratura, toda parodia, en principio supone, implícita o explícitamente, una toma de posición por parte del parodista frente a la obra parodiada y, a través de ella, frente a la serie literaria de la que forma parte"¹⁵.

Para Monsiváis, el caos es la puerta entreabierta hacia formas de discurso y poder no dialogantes con las hegemonías; así la

13. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos. Op. Cit.*, pág. 15.

14. Ver "La hora de la tradición". En: *Los rituales del caos. Op. Cit.*, pág. 51.

15. Salvador Castro Matellán. *La parodia dramática en la literatura española*. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 1974, pág. 183.

carnavalización protege de los pactos con la estandarización. Aún cuando reconoce que en el caos “se inicia el perfeccionamiento del orden”¹⁶, el cronista alienta a tomar en cuenta al lenguaje fluido de la anti-ideología, que según Guy Debord, posee la “diversión”, de manera que los rituales del caos “pueden ser también una fuerza liberadora”. En el espectáculo del fútbol, las masas muestran su proceso de carnavalización, pero Monsiváis advierte sobre su posibilidad de catarsis mecanizada, con lo cual el cronista vuelve a aludir a la condición doble del caos en cuanto a posibilidad de uniformidad y a su vez, como descalabro de la convención:

Pero en este instante Juan Gustavo se siente acosado. ¿Qué pasa? ¿Efectivamente, como se dijo en el programa, esta multitud y por ende el país entero, ha mecanizado su proceso de carnavalización? ¿Es el fútbol la alucinación catártica que facilita el desahogo de las frustraciones y los resentimientos de tanta vida aplastada?... Juan Gustavo se detiene y se autocrítica. ¡Qué cosas le hace decir su mente tan débil a las incitaciones del rollo! Él quiere hacer a un lado las hipótesis mamonas y entrarle a las porras y a las filas de la conga patriótica y a la Ola. ¿Para qué perder el tiempo con elucubraciones si la ciudad entera se ha vuelto un desmadre óptimo?¹⁷

Monsiváis emplea principalmente la parodia que “deforma”, cambia la estructura de la crónica, varía los temas o los intercala, proponiendo así una nueva mirada sobre el objeto de la escritura.

¹⁶. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos*. Op. Cit., pág. 15.

¹⁷. *Ibidem*, pág. 33.

Para Genette, la parodia en su acepción original interviene en forma "cómica" un discurso, lo que no necesariamente se aplica en forma pura en las crónicas que analizamos, pues, en Monsiváis, las intervenciones al texto central de la crónica pueden ser de carácter irónico o cómico, o más bien subrayar la autoridad de lo que se narra. A su vez, el crítico aduce que en la parodia se modifica el tema, mas no el estilo, y Monsiváis altera ambos, ya que reelabora en forma permanente su discurso. Desde nuestra óptica, los textos de Monsiváis son parodia en tanto contrastan a otros discursos, los deforman para ofrecer un segundo plano en la crónica "intervenida" que es resemantizada en forma de hipertexto.

En la obra de Carlos Monsiváis opera el concepto de ironía como "una forma de decir una cosa y significar otra"¹⁸ -tema sobre el que nos hemos detenido en una sección anterior¹⁹-; se confronta así el discurso hegemónico o autoritario. Por tanto, la presencia de esta "figuración" nos alerta sobre el significado ulterior que el autor pretende desvelemos, encubierto por una apariencia de verdad. Descubrir la negación que contiene la afirmación ficticia es tarea de muchas "afirmaciones" del cronista:

18. Linda Hutcheon. *Splitting images. Op. Cit.*, pág. 2.

19. Ver aparte III.2. Escuchar las "voces" del carnaval: ironía y parodia carnalesca, en el volumen I de este trabajo.

Más intervenciones protocolares. Habla un emisario del stalinismo-para-servir-a-Dios-y-su-merced, el diputado del Partido Popular Socialista.

[...]

La Historia de México: una trampa para evitar la estatua de Vicente Lombardo Toledano en la Plaza de la Constitución²⁰.

El juego tipográfico de los guiones de la frase “para-servir-a-Dios-y-su-merced” permite llamar la atención del lector sobre una afirmación que revela una inconsistencia, es decir el nexos que se establece en el texto entre el stalinismo y Dios; contradicción que opera en la conformación de la ironía pues revela una crítica del autor. Estaríamos frente a una ironía tonal, que como refiere Ballart citando a Eleanor Hutchens, “al margen de las palabras usadas, depende de la forma en que la secuencia ha sido construida y de la ordenación de cláusulas y frases, y de la puntuación²¹”.

El segundo párrafo también oscila entre la afirmación y la

²⁰. Carlos Monsiváis. *Entrada Libre. Op. Cit.*, pág. 152.

²¹. Pere Ballart. *Op. Cit.*, pág. 301.

negación, pues ya sabemos por otras crónicas de Monsiváis la reprochable conducta del líder sindical Vicente Lombardo Toledano; por tanto, al reproducir lo que sería un pensamiento del propio sindicalista o sus seguidores como propio, sólo elabora un artificio de su propia afirmación.

Si consideramos como sugiere Hutcheon que la ironía busca confrontar el discurso oficial, toda la obra de Monsiváis la podríamos adscribir a este registro, pues en este sentido transita su propuesta. El autor mexicano revisa, cuestiona, alerta sobre lo que se suponen verdades incuestionables y así, el concepto de "patria" es incluido en este examen que es posible desde el humor:

El enemigo se acerca a nuestra meta y está en peligro la Patria, no diré que literalmente, no diré que alegóricamente. Los nuestros se aproximan a la meta enemiga y la Patria avanza, sin constituciones pero con locutores, sin tradiciones muy antiguas pero seguida de un consenso abrumador. GOOOOOL!!!, y los espectadores, emitan o no el vocablo guillotinator, no encumbran anímicamente exprimiéndole a cada letra sus emanaciones triunfalistas.[...] Quizás sin proponérselo, cada locutor es el pedagogo local de millones, y ahora los asistentes al estadio reproducen las entonaciones hertzianas y hacen de la vociferación una óptica espiritual. GOOOOOL!!!, Oh triunfo, te amaré toda la eternidad y aún después²².

²². Carlos Monsiváis. *Entrada Libre. Op. Cit.*, pág. 214.

La descripción retardada potencia el efecto de la frase final, que por inesperada ocasiona una distancia de una interpretación literal; a su vez el cambio de registro de este cierre de párrafo también alerta sobre el significado “oculto” de la sección que apunta hacia crítica de las relaciones entre selecciones nacionales deportivas y la idea de nación.

En esta construcción permanente de la ironía, están los capítulos que atentan contra la recepción que se viene haciendo de los textos precedentes, crónicas escritas en forma digamos convencional que son interrumpidas abruptamente por injertos cuya estructura plantea un conflicto en cuanto a su referente inmediato. Hablamos de las encuestas, monólogos, chistes, que establecen un antagonismo entre el texto y su contexto comunicativo; implican un cambio de registro general basado en el contraste que opera entre las multiplicidades propuestas. Como un ejemplo, mostraremos el fragmento siguiente:

**Homenaje al
espíritu lúdico
de una década**

[DEL CAMPO A LA TRIVIA]

...

Profunda: ¡El momento en que la verdad descendió al salón!
¡Profunda, el Quijote de los juegos!...

Profunda

Las reglas son sencillas y fáciles de dominar. Si Trivia le exige a sus preguntas el contexto de cuestiones sin ninguna importancia, Profunda le demanda a sus interrogantes el abordaje de asuntos esenciales para el progreso o la madurez criteriológica del ser humano. Lema evidente del juego: sólo se admiten preguntas que cambien la vida.

DOCE EJEMPLOS DE PROFUNDA:

- ¿En qué año concibió Thomas Mann las diferencias esenciales entre cuerpo y alma?
- ¿De qué manera transforma el Arte a la Realidad los días jueves?
- Si el azar es la contingencia, entonces ¿la contingencia es el azar?²³

El fragmento anterior, pleno de signos visuales, marcas tipográficas, opera como conjunto a la manera de los injertos fotográficos, comunes a la obra de Carlos Monsiváis. En esta crónica, se amplía la concurrencia de las formas de la comunicación y se desestabiliza la recepción tradicional de la obra. Ironía de contraste que tiende nexos con la hibridez que supone la existencia del hipertexto, expresada a su vez en una nueva cualidad genérica que se expresa en textos resultantes de los elementos de cruce.

²³. Carlos Monsiváis. *Días de Guardar. Op. Cit.*, págs. 143-144.

Por otra parte, en la crónica denominada "Parábolas de las postrimerías: el apocalipsis en arresto domiciliario", parodia del Apocalipsis de San Juan, funciona el tercer y último tipo de ironías descrita por Ballart, las ironías de contraste entre el texto y otros textos, que se registran principalmente en las parodias y para cuya interpretación es necesaria la participación del lector:

La ironía tiene aquí, pues, un evidente alcance intertextual que acentúa el exigente trabajo que la figuración reclama de su receptor: en este caso no sólo deberá ser capaz de detectar su presencia, sino que habrá de tener conocimiento del texto parodiado para poder calibrar el valor de la distorsión efectuada, el valor del contraste provocado²⁴.

Para emplear la terminología de Genette, compararemos un texto A, el hipotexto, con su texto B, hipertexto, o parodia según lo define el crítico. Estaremos en presencia de textos reproducidos en forma íntegra (la práctica de la cita que Genette asume como intertextualidad); pero el apocalipsis de Monsiváis rebasa este primer estadio de la intertextualidad ya que en su conjunto, tanto sus imágenes como su construcción, aluden a este género religioso que será parodiado en su totalidad por el cronista. A continuación, insertamos fragmentos pertenecientes al texto "origen", el hipotexto atribuido a San Juan:

²⁴. Pere Ballart. *Op. Cit.*, pág. 353.

Bienaventurado el que lee, y los que escuchan las palabras de esta profecía, y los que observan las cosas en ella escritas; porque el tiempo está próximo²⁵.

El que tiene oídos, que oiga lo que el Espíritu dice a las iglesias. Al vencedor le daré a comer del árbol de la vida, que está en el paraíso de mi Dios²⁶.

Después de estas cosas tuve una visión, y vi una puerta abierta en el cielo, y la voz aquella primera que había oído como de trompeta hablaba conmigo y decía: Sube acá y te mostraré las cosas que han de acaecer después de estas. Al instante fui arrebatado en espíritu; y vi un trono colocado en medio del cielo, y sobre el trono, uno sentado. El que estaba sentado parecía semejante a piedra de jaspe y a la sardónica, el arcoiris que rodeaba al trono parecía semejante a la esmeralda. Alrededor del trono vi otros veinticinco tronos, y sobre los tronos estaban sentados veinticinco ancianos, vestidos de vestiduras blancas y con coronas de oro en sus cabezas. [...] Delante del trono había como un mar de vidrio semejante al cristal y en medio del trono y en rededor de él, cuatro vivientes llenos de ojos delante y detrás. [...] Los cuatro seres vivientes tenían cada uno de ellos seis alas, y todos en torno y dentro estaban llenos de ojos [...]²⁷

Vi cómo salía del mar una bestia, que tenía y diez cuernos y siete cabezas, y sobre los cuernos diez diademas, y sobre las cabezas, nombres de blasfemia²⁸.

Aquí está la sabiduría. El que tenga inteligencia calcule el número de la bestia, porque es número de hombre. Su número es seiscientos sesenta y seis²⁹.

25. *Sagrada Biblia: versión directa de las lenguas originales*. Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos de la Editorial Católica, 1985, pág. 1538, Ap. 1.3

26. *Ibidem*, pág. 1540, Ap. 2,7

27. *Ibidem*, pág. 1542, Ap. 4, 1-8.

28. *Ibidem*, pág. 1549, Ap. 13,1.

29. *Ibidem*, pág. 1550, Ap. 14, 18.

El apocalipsis de Monsiváis reescribe como veremos tales imágenes, reproduce en algunos casos la totalidad de las frases, interviniéndolas desde la ironía:

Bienaventurado el que lee, y más bienaventurado el que no se estremece ante la cimitarra de la economía, que veda el acceso al dudoso paraíso de libros y revistas, en estos años de ira, de monstruos que ascienden desde la mar, de blasfemias que descienden para cercenar el tartamudeo, y de dragones a quienes seres caritativos filman y graban el día entero para que nadie se llame a pánico y se les considere criaturas mecánicas y no anticipos del feroz exterminio.

Y digo lo que miré en el primer día del milenio tercero de nuestra era. El que tiene oído, oiga, y el que no se ahogue en lascivias, en concupiscencias, en embriagueces, en banquetes, y en otros abominables placeres deliciosos.

Y vi una puerta abierta, y entré, y escuché sonidos arcangélicos, como los que manaron del sonido muzak el día del anuncio del Juicio Final [...]

Y había retratos de la Bestia y de la Ramera, y el número era 666, pero comprendí que no estaban allí para espantar, sino con tal de promover series especiales ("Salude el día con sonrisa milenarista"), y busqué en vano las señales, los arcos celestes, los tronos que emitían relámpagos, los mares de vidrio, los animales tan tapados de ojos que parecían sala de monitores, los libros de siete sellos...

[...]

Y quienes me oyeron, porque de oídos no carecían, se extrañaron de mi amarga verbosidad. Y doce ancianos, ya próximos todos a los treinta años de edad, debatieron entre sí³⁰.

Observamos aquí el requisito de contraste de dos textos de la técnica paródica, además de las innumerables formas en las cuales

³⁰. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos*. Op. Cit., págs. 248-250.

se cumple la figuración irónica, pero debemos agregar que el cronista también trabaja sobre el "patrón del estilo" del Apocalipsis, imitando el ritmo de las repeticiones y las descripciones hiperbólicas del profeta. Podemos agregar que Monsiváis también reescribe sobre la propia intencionalidad de San Juan de describir el fin del mundo, sólo que ahora acontece en Ciudad de México y además, la "catástrofe" ofrece la posibilidad de ser filmada y vista como show, así como la bestia de ser "fotografiada"; la noción del espectáculo que atraviesa toda la obra de Carlos Monsiváis está presente en la construcción de este texto.

Ironiza el autor sobre el significado que tal catástrofe tiene en la raza humana, desacralizando la operación de "limpieza" de los "pecadores" que posee el texto original de San Juan, ya que en sus palabras lo terrible no es que la raza humana perezca en el Juicio Final, sino ser excluido de tal acto: "Y comprendí que el Santo Temor al Juicio Final radica en la intuición demoníaca: uno ya no estará para presenciarlo". Y unas líneas más adelante acota: "La pesadilla más atroz es la que nos excluye definitivamente". Debemos agregar que la ironía cumple un papel de autocreación y de autodestrucción permanente que se evidencia en este texto; nada mejor que el apocalipsis para demostrarlo, pues ambos funcionan como fin y principio: en el de San Juan, se anuncia como

la esperanza de nueva vida para los justos, y en el texto de Carlos Monsiváis, presentado como "puerta entreabierta hacia el caos", se muestra cómo el vértigo, la muchedumbre, la polución y la simulación en el espectáculo, presentes hoy en Ciudad de México y en otras tantas ciudades del mundo, conforman un apocalipsis vivido en presente, en permanente autocreación.

A su vez, observamos que se cumple otro de los principios de la parodia: el desplazamiento de la figura del autor: ¿Quién es en definitiva el autor de este último texto que hemos leído? Carlos Monsiváis, San Juan o en forma anterior, el creador del mito del diluvio, que permanece como alegoría recurrente en muchos textos de sociedades antiguas.

La noción de creación y destrucción es común en todas las culturas y es obvio que Monsiváis está recurriendo a un texto que pertenece al imaginario colectivo de la humanidad. Entonces, volvemos a preguntarnos con Foucault ¿Qué importa quien habla? Por supuesto, tal como sugiere Culler con respecto a las características de la parodia, predomina en el segundo texto "la *vraisemblance* del propio autor de la parodia", entre otras razones porque hay un autor que ordena la intertextualidad; el lector, al no disponer del texto primario, se distancia de él y se acerca a una

nueva creación. A su vez estamos frente a un autor colectivo que incorpora en su texto a otras lecturas que en este caso pertenecen a la tradición religiosa y literaria de la sociedad occidental.

En esta parodia de los textos bíblicos, también podemos mencionar las "Parábolas de las postrimerías: Donde por falta de señalización, se confunden el alfa y el omega", que se convierte en una recreación paródica del libro del *Génesis*, el primer relato de la creación, donde Monsiváis ironiza sobre el papel de la nada y el caos en la conformación del orden.

Las referencias a autores literarios no son pocas; como ya hemos indicado, Monsiváis en forma permanente alude en su intercambio tanto a las voces de la calle como a otros escritores, tanto para ejercer la figuración irónica como para realizar un "homenaje" a estos autores del canon literario. Contrastaremos sólo algunos textos para demostrar esta intertextualidad en activo que cruza sus crónicas:

Intertexto con "Cántico espiritual" de San Juan de la Cruz:

Y todos cuantos vagan, y todos cuantos se inmovilizan, de la demografía sus mil virtudes van refiriendo³¹.

³¹. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos. Op. Cit.*, pág. 17.

Y todos cuantos vagan,/ de ti me van mil gracias refiriendo/ y todos más me llagan...³²

Intertexto con *España aparta de mí este cáliz* de César Vallejo.

[...] y el cuarto se amplía, digo es un decir, hasta contener al pueblo entero...³³

¿Cuál es el argumento (digo es un decir) de El Santo contra las mujeres vampiro?³⁴

Niños del mundo,/ si cae España -digo, es un decir-/ si cae...³⁵

Intertexto con *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer:

¿Qué es el "mal gusto? ¿Y tú me lo preguntas, tú que vienes de colectividades que le dan calor de hogar y, por tanto, fidelidad admirativa, a los desastres artísticos?³⁶

¿Qué es poesía? dices mientras clavas/ en mi pupila tu pupila azul. / ¿Qué es poesía? ¿Y tú me lo preguntas?/ Poesía... eres tú!³⁷

Intertexto con "Poema 20" de Pablo Neruda:

[...] oscuridad "de boca de lobo", olor húmedo, tiritan azules los astros allá lejos³⁸.

32. San Juan de la Cruz. «Cántico espiritual». En: *Poesías completas y otras páginas*, ed. de José Manuel Blecua. Zaragoza : Ebro, 1968, pág. 33.

33. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos. Op Cit.*, pág. 18.

34. *Ibidem*, pág. 131.

35. César Vallejo, "España, aparta de mí este cáliz". En: *Obra poética completa*, ed. de Américo Ferrari. Madrid : Alianza, 1990, pág. 303.

36. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos. Op. Cit.*, pág. 60.

37. Gustavo Adolfo Bécquer, "Rima XXI". En: *Rimas*, ed. de José Luis Cano. Madrid : Cátedra, 1983, pág. 61.

38. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos. Op. Cit.*, pág. 72.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche./ Escribir, por ejemplo: La noche está estrellada,/ y tiritan, azules, los astros a lo lejos³⁹.

Intertexto con "Marcha triunfal" de Rubén Darío:

El cortejo, los claros clarines, la espada que anuncia la algarabía de camarógrafos y fotógrafos⁴⁰.

¡Ya viene el cortejo!/ ¡Ya viene el cortejo! Ya se oyen los claros clarines./ La espada se anuncia con vivo reflejo;/ ya viene, oro y hierro, el cortejo de los paladines⁴¹.

Intertexto con "Hormigas" de Ramón López Velarde:

A la cálida vida que transcurre canora⁴².

A la cálida vida que transcurre canora/ con garbo de mujer sin letras ni antifaces,/ a la invicta belleza que salva y que enamora/ responde, en la embriaguez de la encantada hora,/ un encono de hormigas en mis venas voraces⁴³.

Intertexto con "Un golpe de dados jamás aboliré el azar" de Stéphane Mallarmé:

[...] y sus departamentos escudaban plegarias como golpe de dados que no aboliría, ni de broma, el azar⁴⁴.

39. Pablo Neruda, "Poema 20" (Veinte poemas de amor y una canción desesperada). En: *Antología poética*, ed. de Hernán Loyola. Madrid : Alianza, 1991, pág. 60.

40. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos. Op. Cit.*, pág. 135.

41. Rubén Darío, "Marcha triunfal" (Cantos de vida y esperanza). En: *Poesías completas*, ed. de Ernesto Mejía Sánchez. México : Fondo de Cultura Económica, 1984, pág. 267.

42. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos. Op. Cit.*, pág. 162.

43. Ramón López Velarde, "Hormigas" (Zozobra). En: *Poesía*, ed. de Saúl Yurkievich. Madrid : Anaya y Mario Muchnik, 1992, pág. 176.

44. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos. Op. Cit.*, pág. 215.

Un golpe de dados jamás abolirá el azar⁴⁵.

Como podemos afirmar luego de repasar los ejemplos anteriores, muestra al azar de las múltiples llamadas a otros autores, en el autor estudiado encontramos una recurrencia permanente a lo literario; la intertextualidad se amplía en un diálogo infinito de voces.

IV.3. La hibridez como recurso, el diálogo con lo visual

La fragmentación, la reconstrucción de los sucesos por medio de las imágenes discontinuas, tipo "flash", del ambiente, también apuntan hacia este género híbrido con el que trabaja Monsiváis. "Escenas del paisaje reconstruible", se titula un aparte de la crónica del terremoto, en el que presenta diversos fragmentos señalados con comillas, de diversos sujetos, así como sus propias lecturas o más bien "visiones" de lo acontecido:

2 □ Él camina sin ganas, sólo fijándose en los letreros, indiferente a rostros y situaciones: 'Hoy no se trabaja/ Reanudación de labores hasta nuevo aviso/ Cerrado por

45. Stéphane Mallarmé, "Un golpe de dados jamás abolirá el azar". En: *Antología*, trad. de Cintio Vitier. Madrid : Visor, 1978, pág. 109.

emergencia.” Si leyera periódicos se enteraría –sin que esto sirviera de mucho- de que su caso no es insólito [...] 23 de septiembre.

3 □ “Es ya tiempo de orden en el DF. Hay que detener a todos aquellos ‘voluntarios’ que circulan por las calles en vehículos amparados con improvisados códigos de urgencia y que sólo entorpecen las labores de rescate”. [...] General Ramón Mota Sánchez, secretario de Protección y Vialidad. 23 de septiembre.

5 □ Desde hace horas, la familia contempla los escombros. El hombre está cansado, no habla, no deja que afloren sentimientos ajenos al agotamiento. La madre regaña a los hijos pequeños, cambia de postura de tarde en tarde, se limpia la frente. El hijo adolescente quiere ayudar ¿pero quién rompe el cerco? (...) 22 de septiembre⁴⁶.

Aunque participan de la tradición escritural, los fragmentos reproducidos anteriormente enfatizan lo icónico; transitan el camino que va de la escritura a la imagen. Pese a que no incluyen una imagen explícita como lo sería una fotografía, a cambio recurren a la mirada, convierten la lectura en un acto doble a través de los signos tipográficos que incluyen y de los verbos relacionados con la apropiación visual. Esta visión propuesta es capaz de desentrañar el collage explícito o implícito que sugiere un texto como el insertado anteriormente.

En otras crónicas, encontramos en forma reiterativa la intervención de otros géneros: frases publicitarias, géneros

literarios como la poesía, transcripción textual de entrevistas, cronologías históricas, chistes, descripciones directas (elaboradas desde el visor de una máquina fotográfica); cualquier expresión que se requiera para legitimar lo que se dice desde la crónica y para realizar intercambios genéricos que permiten leer desde el lenguaje escrito o icónico.

Tales intermedios nunca están exentos de la ironía, que funciona como indicio de un texto "otro" que se oculta como palimpsesto del texto principal: "Reflexiones que se detienen al borde de la herejía por falta de un patrocinador" es un intertítulo de la crónica titulada "La hora de la tradición. ¡Oh consuelo del mortal!", incluida en *Los rituales del caos*, que por su condición irónica, pasa a jugar un papel importante como paratexto de la crónica:

Reflexiones que se detienen al borde de la herejía por falta de un patrocinador

*Comentario innoble: ¿cuántos de los artistas convocados aprovechan la oportunidad para promocionarse aquí y en toda la América Latina? Reflexión que cancela el comentario innoble: ¿Cuántos de los convocados afirmarán con su devoción el ejercicio espiritual de los televidentes?*⁴⁷

46. Carlos Monsiváis. *Entrada Libre. Op. Cit.*, pág. 49.

47. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos. Op. Cit.*, pág. 46.

El libro *Los rituales del caos* muestra en forma evidente esta red hipertextual que se deshilvana a medida que se avanza en la lectura, requiriendo, mucho más que en las obras anteriores de Monsiváis, un lector experto en lectura no secuencial. Como muestra, el mismo índice nos anuncia que estamos frente a géneros diversos en lo que suponíamos un libro de crónica:

Prólogo	(15)
La hora de la identidad acumulativa ¿QUÉ FOTOS TOMARÍA USTED EN LA CIUDAD INTERMINABLE?	(17)
La hora del consumo de orgullos PROTAGONISTA: JULIO CÉSAR CHÁVEZ	(24)
La hora del consumo de emociones VÁMONOS AL ÁNGEL	(31)
Parábolas de las postrimerías TEOLOGÍA DE MULTITUDES	(38) ⁴⁸

Desde sus primeras páginas, Monsiváis nos anuncia que vamos a encontrarnos con un cruce de géneros: fotos, la crónica en sí misma y finalmente, parábolas, en el estricto sentido de la palabra; parábolas que, como en la *Biblia*, explican, desde un relato al parecer independiente, el sentido de lo que se quiere demostrar; parábolas para mostrar al lector en forma gráfica lo que

48. *Ibidem*, pág. 9.

se quiere decir, aunque veladamente. Con estas narraciones alegóricas, la crónica de Monsiváis se enlaza con la simbiosis entre ficción y realidad que proponían los cronistas de Indias, quienes alimentaban su relato con especulaciones y profecías, para encontrar así “el punto máximo de veracidad para transmitir los hechos como si fueran auténticos”⁴⁹.

La imagen fotográfica ocupa un papel destacado en la obra de Carlos Monsiváis; en todos sus libros de crónicas, este registro de lo icónico va a estar presente de dos maneras: como juego y representación de un discurso literario donde la imagen será a su vez metáfora de significados para desvelar y por otro, registro cotidiano de los hechos, amparado en este caso por la fotografía como documento mass-mediático, comunicativo.

Esta segunda forma de tratamiento de la imagen la vamos a encontrar en *Amor Perdido*, donde el conjunto de imágenes está colocado a la mitad del libro; la mayoría de las reproducciones provienen de la prensa escrita. Estas fotografías no forman parte de un collage con textos insertos como sí ocurre con *Días de guardar* o *Entrada libre*; no constituyen una sección autónoma como sí acontece con “Parábolas de las imágenes en vuelo” de *Días*

⁴⁹. María Jullia Daroqui. *Op. Cit.*, pág. 121.

de Guardar, en la que el grupo de fotos está enlazado con un texto central y forma un capítulo independiente identificado así en la tabla de contenido de la obra; ni tampoco tiene el carácter único y funcional como las “postales” de *Escenas de Pudor y liviandad*, destinadas a desmembrar el texto principal, a complementar con un texto propio estas postales para ser enviadas a un remitente posible.

En *Días de guardar*, las imágenes fotográficas son “intervenidas”, no son simples reproducciones tomadas de la prensa sino fotografías cuyo tratamiento busca enfatizar el efecto de la imagen, que a su vez cuenta con el recurso de la palabra, ya no como referente sino como metáfora de un significado que debe ser decodificado.

Así lo vemos en la siguiente imagen de Díaz Ordaz, el responsable de los hechos de Tlatelolco, cuya imagen es reproducida sin cesar en la foto:

Manos que aplauden, pero ¿aplauden?. "Eternidad gastada por el uso", es el fragmento de la frase que la acompaña, infinitud simbolizada aquí por la repetición de la imagen y a su vez, advertencia del autor sobre su desgaste por el uso, aludiendo a su

vez al propio agotamiento de la imagen que representa a esta figura de la política mexicana. Y al lado de la dureza que el exceso de negro otorga a la imagen anterior, la que sigue rompe con esta sensación:

En la foto anterior se expresa lo frágil, la locura a la que alude el texto inserto, velamen de las apariencias que es expresado en la difuminación de la imagen original, gracias a un procedimiento artificial. El contraste entre ambas reproducciones opera como un significado implícito que al, igual que en caso del registro irónico, debe ser desenmascarado por el lector.

Estamos frente a fotos y canciones de otros, textos tomados del periódico, interrupciones permanentes del texto principal: Monsiváis hace uso de la parodia intertextual, definida por Affonso Romano como aquella que se origina en el cruce de textos de otros autores, produciendo una "deformación del texto", según sus propias palabras. Igualmente, asistimos a una parodia intratextual que se produce cuando "el escritor toma su obra y la reescribe"⁵⁰, operación que constatamos en la inclusión de "señales" propias como títulos ("intermedios"), reflexiones o paratextos con la intención también de intervenir o deformar el texto.

En Monsiváis, la parodia hace de la movilización hipertextual su contrato de lectura: una canción interrumpe una crónica; una crónica descriptiva suspende una información básicamente

50. Affonso Romano de Sant'Anna. *Op. Cit.*, pág. 13.

documental, histórica; una secuencia de fotos divide en dos un libro para dialogar con los textos. En sus "hipertextos", las fotos legitiman lo escrito o constituyen otro discurso, que puede leerse en forma independiente, pero básicamente funcionan como afianzamiento del código visual que está invocando en forma permanente el texto. No en vano el libro titulado *Amor perdido* se inicia con el capítulo: "Alto contraste (A manera de foto fija)", que invita al lector a realizar una cuidadosa mirada de la construcción icónica del paisaje de costumbres del porfirismo, tiempo importante para la conformación del imaginario de nación en México:

La luz va ordenando a las personas como si se tratase de recuerdos, va arreglando la colocación de los grupos, ustedes en el medio por favor, usted al lado como si divagara. Así, muy bien... La luz es perfecta, con la perfección de un banquete en honor del Señor Presidente, convivio donde el detalle más insignificante ha sido objeto de arduas meditaciones. Armonía en blanco: los guantes, los vestidos, los cinturones, las sombrillas, las rosas y las sillas plegadizas. [...]

La imagen ante el espejo: la individualidad arrogante de aquel porfirista es idéntica a la personalidad intransferible de su vecino (y seguro servidor de Dios y de usted). [...]

Luz impiadosa: el retrato de Don Porfirio Díaz, Presidente de la República, dispone del privilegio de iluminar y de centrar: a su alrededor, se organiza una sala, una vida familiar, una riqueza recién adquirida, una búsqueda de protección⁵¹.

51. Carlos Monsiváis. En: *Amor perdido*. Op. Cit., págs. 17-18.

No sólo insiste el cronista con sus palabras en la necesidad de mirar la "foto fija" que nos presenta (foto digamos escritural, ya que la imagen sólo es descrita, no está colocada como tal), también hace uso de la tipografía (cursivas en este caso) para forzar la mirada o ratificar su intención de convertir la grafía en un recurso visual que apoye lo que quiere mostrarnos de la sociedad mexicana del porfiriato: un cuadro de costumbres, una sensibilidad conformada en un proyecto político. En el centro del libro, un conjunto de fotos exige al lector que se convierta en un lector de imágenes, que no pierda los detalles de orden visual que el cronista va a presentar en los textos que siguen y que no olvide que la parodia, después de todo, no es una farsa -para eso están las fotos que legitiman el discurso-.

Gracias a la "foto fija" que nos muestra Monsiváis, conocemos de un tiempo pasado que reafirma el momento presente de la mexicanidad que nos muestra:

Todo como suspendido: la orden de fuego: el ademán oratorio: la imprecación: la estolidez del pelotón: la objetividad del fotógrafo.

El testimonio reiterativo de los cadáveres: allí quedan, congregados en las calles, puntuando las carreteras, en el hacinamiento obligado junto a la artillería. México es una fosa común. Los cadáveres cuelgan en los árboles, los postes de telégrafos, los faroles del alumbrado. El ahorcado es un fruto extraño que, a cada movimiento, se va volviendo natural,

sereno. [...] Ante la cámara la Revolución se queda quietecita un momento. Así, así mero...⁵².

Aún cuando estamos en presencia de un texto escrito, el discurso de Monsiváis está en diálogo permanente con el código visual, nos induce en forma permanente a leer signos escriturales y claves icónicas. En la cita anterior, la invitación es a detenerse en la imagen de quien va a ser fusilado, el cronista se convierte en un *voyeur* del pasado que utiliza la clave icónica para legitimar lo que narra en el resto del texto; no en vano nos habla de la "objetividad del fotógrafo" certificando así que está describiendo una foto, no creando una ilusión.

Pero el recurso no es sólo empleado para describir en imágenes lo que fue la revolución mexicana. Los ídolos del pueblo tienen su espacio en el hipertexto para ser descritos, y el texto establece así una competencia con el recurso visual de la fotografía. Así, al hablar de Agustín Lara nos invita a mirar:

El personaje ha cuajado: mírenlo allí tocando el piano hasta el amanecer, con la mirada al pie de la ilusión, gratificándose con el aroma de una magnolia de suave matiz, fumando y

52. *Ibidem*, pág. 25.

bebiendo mientras desgrana versos y notas al oído de una diosa⁵³.

Como observamos, el texto anterior invoca a la imagen, invita a multiplicar las posibles formas de lectura; la crónica traza un protohipertexto susceptible de ser diseñado por quien se apropie de él.

53. Carlos Monsiváis. *Amor perdido. Op. Cit.*, pág. 61.

La fotografía anterior pertenece a *En Entrada Libre*, su tercer libro de crónicas, en el que la imagen legitima lo escritural, aunque estamos frente a una fotografía convencional que no es “intervenida” por procedimientos que la enfaticen o la disuelvan. Todo el conjunto de imágenes, colocado a mitad del libro, es acompañado por textos “explicativos” que a su vez remiten a los acontecimientos sobre los que tratan las crónicas.

La convivencia con el universo icónico es también vinculación con el mundo del espectáculo, del show que muestran en forma permanente los medios masivos. Es la parodia de la exhibición la que circula en crónicas como “iiiGooool!!! Somos el Desmadre”, al incluir el texto las interrupciones propias de quien asiste a un show, en este caso marcadas como “intermedios”. Estamos, pues, ante una representación, como señala Affonso Romano, de un espectáculo:

Existe también una relación que se puede explorar entre parodia y representación. Porque la parodia, por un lado, como ya vimos, tiene un origen musical (una oda es cantada como otra oda), y por otro, ella es también una práctica teatral curiosa⁵⁴.

54. Affonso Romano de Sant’Anna. *Op. Cit.*, pág. 30.

Monsiváis habla del espectáculo, congrega los ídolos del show mass mediático y además propone una representación del mismo, con la incorporación de intermedios, cortes para anunciadores, comentarios de los espectadores, convirtiendo la crónica en una metaficción que registra el proceso de su elaboración.

Pero es *Escenas de pudor y liviandad* donde la imagen gana aún más independencia, donde como hemos indicado en páginas anteriores, las fotografías se transforman en postales, su revés posee el espacio para indicar el remitente y colocar la estampilla; acto trasgresor donde el libro es el espacio posible para nuevos discursos con autonomía; hipertexto desmenuzable como lo comprobaremos en la página siguiente.

Monsiváis convierte así a *Escenas de pudor y liviandad* en un libro-álbum, que puede ser fragmentado, vuelto pedazos, al hacer de una parte de él una recopilación de postales destinadas a ser separadas del cuerpo del texto. Es sabido que la postal como género aspira a ser escrita, enviada a su destinatario; de esta manera la obra se transforma en un libro abierto, sin conclusión, que invoca la participación del lector. El libro se transforma así en un álbum recortable o espacio receptor de una comunicación

íntima, personal; tal propuesta desacraliza el concepto de la obra literaria y desmarca sus límites de alcance y género.

En *Los rituales del caos*, un "paratexto" colocado al inicio de sus páginas nos anuncia por un lado la importancia y preeminencia de la imagen y a través del recurso de la ironía se convierte en propuesta metatextual. Hablamos de la tapa de la obra, donde una reproducción de la imagen de Carlos Monsiváis está en el centro de la galería de personajes que va a abordar el libro:

El escenario de la imagen reproducida anteriormente es el metro de Ciudad de México. En la reproducción, el "autor" ya no puede ser recibido sino como un estatuto desacralizado para quien se interna en las páginas que siguen. Esta perspectiva nos lleva de nuevo al hipertexto informático: sólo después de hacer "click" sobre los personajes que están en primer plano será posible acceder al "autor" que está detrás de El santo y de Gloria Trevi, intertexto de "Las Meninas" donde el pintor se incluye en el retrato y pasa de mirar a ser visto, de cronista-*voyeur* a receptor de las miradas del lector.

Transpuesta esta primera presentación visual, el primer capítulo de *Los rituales del caos* es el titulado "Parábola de las imágenes en vuelo", con un texto inicial que antecede a la presentación de las fotos sobre los hechos o personajes a los que aluden las crónicas. Esta parábola se utiliza para explicar el fenómeno de la multitud; multitud relevante en una propuesta conceptual que aborda la dimensión catártica u ordenadora del caos, mientras las fotos refieren a su vez esa dimensión caótica de las masas, sobre la que apunta el cronista al final del texto que hemos citado. Con estas palabras concluye esta parábola: "Todo lo

que respire, si logra hacerlo, alabe a la demografía”⁵⁵ y así anticipa a la foto que incluye a las multitudes:

La fotografía del balneario, que mostramos en esta página, presenta el caos de los cuerpos desnudos, propuesta icónica de carácter sensual, que va más allá del universo lingüístico de la

55. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos*, Op. Cit., pág. 17.

obra. Pese a que “La parábola de las imágenes en vuelo”, prepara para una lectura visual del fenómeno demográfico, también hay otros elementos en las fotografías que siguen, como la incorporación del cuerpo: el cuerpo inserto en esa multitud (las fotos del balneario, que ya hemos incluido, entre otras) o el cuerpo a solas, hablando de una propuesta icónica de carácter sensual.

El "Apolo urbano", imagen que mostramos en la página anterior, nos habla desde un discurso visual que se parodia a sí mismo, al presentar una imagen que es vista no sólo por el lector, sino por el propio objeto fotografiado, en una propuesta metatextual. El cuerpo espléndido que se ofrece sin cortapisas es visto por otro cuerpo que pertenece al mismo sujeto, ahora tímido y de perfil. En casi todas las fotos insertas en *Los rituales del caos*, es el cuerpo el eje central, *closeup* que transforma al lector en *voyeur*.

La fotografía que sigue, ("Celebración futbolera en El Ángel) nos ofrece como primer motivo un cuerpo intervenido por la ciudad, lleno del barro que ofrece la multitud en el caos de la celebración deportiva; un sujeto que mira a los ojos del lector y lo invita a sumarse al espectáculo. No sería posible la inserción de estas fotos en los discursos escriturales de la Alta Cultura; ya que en tales imágenes:

participan otras formaciones discursivas que acotan el campo de sus posibles emergencias: las de las ciencias médicas, las de las nuevas relaciones entre el arte y los medios, las que jerarquizan los espacios sociales habitados por el cuerpo⁵⁶.

56. Oscar Traversa. *Cuerpos de papel*. Barcelona : Gedisa, 1997, pág. 15.

Estamos frente a un cuerpo lleno de barro que invita a ser tocado, convocación de lo sinestésico en el espacio de la escritura. Estas fotografías se articulan con el lugar que ocupan la sexualidad y sus dispositivos de control en la modernidad, lo que se expresa

en las crónicas de Carlos Monsiváis. Un ejemplo de esta afirmación lo constituye tanto el texto como la fotografía que inserta el cronista en "Gloria Protagonista: Gloria Trevi / Las provocaciones de la virtud, las virtudes de la provocación"; Gloria Trevi, famosa presentadora de televisión y cantante mexicana, aún es motivo de escándalo en el México de hoy.

Los condones que rodean la figura de Gloria Trevi en su calendario conforman la escenografía de la imagen de lo prohibido: sida, sexualidades reprimidas o liberadas, el cuerpo semidesnudo y desmesuradas proporciones; referencias explícitas a contenidos “perversos”, por lo menos para la moral oficial. Es la manifestación pública del cuerpo, o la apropiación del espacio público de la ciudad por parte del cuerpo, otrora excluido en su desnudez de las páginas de la ciudad letrada.

Tal como argumenta Anadeli Bencomo con relación a la utilización de las fotos en las crónicas de Elena Poniatowska, estas imágenes:

[...] por un lado, reiteran el contenido condensado en los testimonios; por otro, construyen un enunciado visual que apela a esa realidad extratextual que está siendo desmontada a lo largo de la crónica. [...] Por otra parte, la referencialidad extratextual propia de la imagen fotográfica disipa la duda de que el lenguaje escrito de la crónica esté conformando una ficción simuladora⁵⁷.

Como ya lo hemos indicado, las fotografías legitiman la escritura y a su vez proponen una lectura doble, paródica, de los hechos que se presentan en las crónicas. Y tal acto de legitimación

57. Anadeli Bencomo. *La crónica urbana de Elena Poniatowska*. Caracas : USB, 1995; Trabajo final para optar al título de Magister en Literatura Latinoamericana, pág. 127.

es irrevocable, en tanto la fotografía, en palabras de Barthes, es inamovible, representa un momento que no puede ser transformado ni vivido de nuevo, "está enteramente lastrada por la contingencia de la que es envoltura transparente y ligera"⁵⁸. De ahí que la lectura permita por una parte realizar un "anclaje" del texto escrito y por otro lado, también otorgue la posibilidad de considerar la imagen como recurso independiente, cuya recepción puede ser realizada sin el concurso de lo escrito.

Podríamos también aducir, en el caso de Monsiváis, que el empleo del recurso de la imagen, en este caso fotográfica, también se articula con la tradición de géneros masivos como el folletín, donde la imagen juega un papel importante en la apropiación del discurso escrito. Monsiváis, que siempre alude al hombre común, tomaría así en cuenta la relación que tienen las clases populares con las imágenes; ya que, en palabras de Jesús Martín Barbero, "las imágenes fueron desde la Edad Media el libro de los pobres"⁵⁹.

En *Los rituales del caos*, la secuencia fotográfica precede al lenguaje escrito; se jerarquiza de esta manera la secuencia de la

58. Roland Barthes. *La cámara lúcida*. Barcelona : Paidós, 1990, pág. 32.

59. Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1993, pág. 119.

lectura que se propone, al colocar en primer plano la lectura visual de los acontecimientos que nos va a presentar. Además, no estamos sólo frente a fotos a modo de *addenda*; el conjunto de fotografías conforman un capítulo independiente, válido por sí mismo, que ostenta un título como los otros capítulos: "Parábola de las imágenes en vuelo". La sección cuenta con un texto inicial, impreso todo este cuerpo en un papel diferente al resto del libro y sin numeración, el que es seguido por "La hora de la identidad acumulativa: ¿Qué fotos tomaría usted en la ciudad interminable?" que legitima el uso de la fotografía para poder reconocerse en la "demasiada gente" que conforma la nación mexicana, las multitudes que representan el carnaval. Esta inserción de las fotos no se contrapone al discurso de la fragmentación del texto escrito, ya que el hipertexto conecta un discurso verbal a imágenes y extiende la noción del texto más allá de lo meramente verbal⁶⁰, en palabras de Landow.

Monsiváis no sólo invita a hacer de la lectura un acto también visual, mass mediático, mediante la inserción de fotos; también invoca lo visual en la manera como presenta los hechos al lector. Como ya lo hemos señalado anteriormente, en muchos textos el

60. George Landow. *El hipertexto: la convergencia de la teoría crítico contemporánea y la tecnología*. Op. Cit., pág. 16.

autor hace de *voyeur* que relata, sin intervención conceptual aparente, lo que observa, permitiendo así una lectura visual desde la escritura. Una muestra de este recurso se encuentra en la crónica "La hora del lobo. Del sexo en la sociedad de masas", incluida en *Los rituales del caos*, que a su vez alude al modelo dialógico del teatro, no carente de la escenografía visual.

(Edades de los protagonistas: entre los dieciséis y los veintitrés años de edad.)

1. María Elena no se anima a perder la virginidad: "Eso es lo que me distingue en la escuela. Es, como dice el maestro de inglés, mi *claim to fame*. Si no me hicieran tanta burla por ser virgen, nadie me tomaría en cuenta".

2. En la farmacia, Arturo analiza con detenimiento las marcas de condones. Apunta para consultar, observa con ojo crítico la presentación. "Esto es tan importante como las marcas de vino o automóviles. Además de las razones de seguridad, hay condones que tienen que ver con uno, y hay condones que se sienten ajenos"⁶¹.

En "La hora del lobo", Monsiváis no usa el relato para describir lo que observa en las nuevas generaciones sobre su posición ante el sexo, sino que construye una representación para mostrárnoslo en forma más evidente a través del modelo dialógico del teatro. Describe acciones: de nuevo el sentido más importante es la vista, para conocer la historia que el cronista alude en el texto.

61. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos*. Op. Cit., pág. 163.

Tal como hemos indicado, lo híbrido en Monsiváis va del texto a la imagen, de lo visual a lo auditivo; de lo textual a lo sensorial. En su "crónica-collage" no cesan de intervenir "injertos" procedentes de registros variados; el texto invocará lo que requiera para convertirse en la trama a la que aspira. Como ejemplo de esta afirmación, nos encontramos ante crónicas que incluyen un menú:

Los meseros reciben órdenes y contraórdenes, se afanan en ir y se demoran en volver, satisfacen las precocidades y las jubilaciones alcohólicas, revolotean en torno a lo prometido, anhelado, velozmente digerido.

MENÚ

Cena de Gala

Paté del Chef a la nuez

Bisque de langosta al Pernod

Filete al horno con salsa de champiñones

Pastel San Silvestre

Café

Las 12 uvas de la felicidad

-Faltan doce minutos para que sean las doce de la noche⁶².

Así la crónica sobre la presentación de Emmanuel el 12 de diciembre de 1986 en Metrópolis –un gran centro comercial de Ciudad de México, espacio favorito de la clase alta y los *yuppies*- cierra su propio circuito de referencias; Monsiváis no escatima ningún recurso para volver visuales y sensoriales sus crónicas (ahora nos apropiamos como gourmets de los textos), acercándonos a una visualidad de la escritura. El *voyeurista* social convierte a sus lectores en fisgones, transponiendo así su propio papel y produciendo un nuevo intercambio en las autorías del texto.

Las crónicas de Monsiváis están articuladas con el cambio que supone la *episteme* contemporánea, herida de modernidad, o de la posmodernidad que deconstruye sistemas, códigos, que estaban basados en textos sin las marcas de la fragmentación, con el autor como eje de lo que se habla, sin la multivocidad, desjerarquización y el multicentrismo de las crónicas que nos ocupan.

⁶². Carlos Monsiváis. *Escenas de pudor y liviandad*. *Op. Cit.*, pág. 348.

Su textualidad es abierta, "eternamente inacabada y descrita con términos como nexo, nodo, trama y trayecto"⁶³, como el texto ideal que propone Roland Barthes en *S/Z*, donde abundan las redes que interactúan entre sí, sin la jerarquización del texto lineal que conoce la tradición literaria (en el hipertexto no están marcados claramente el inicio y fin del texto) y las *lexias*, que serían los fragmentos que componen el hipertexto.

IV.4. "¿Qué importa quien habla?": el intercambio de las voces

Las crónicas de Monsiváis incluyen un volumen importante de textos de otros: extensas citas de entrevistas, letras de boleros que tararea el hombre común, fotografías de los hechos o personajes sobre los cuales se cronica; muestra de que el texto está siendo intervenido por otros lectores o autores –a través de fragmentos literarios–, que pueden enriquecer o deformar el cuerpo de la crónica y a su vez, señal del desplazamiento de la autoría principal de la obra. Tal *auto-reflexividad* conforma un discurso sobre el arte y proporciona, en palabras de Hutcheon, un "nuevo modelo para los procesos artísticos". Al igual que Foucault, la crítica vincula esta operación con la desaparición del autor:

63. George Landow. *El hipertexto... Op. Cit.*, pág. 15.

La *auto-reflexividad* del arte moderno toma muchas veces la forma de parodia y, cuando eso es así, proporciona un nuevo modelo para los procesos artísticos. En un esfuerzo de desmitificar el 'sacrosanto nombre del autor' y de 'desacralizar el origen del texto', la crítica posmoderna y novelistas como Raymond Federman (1977, 161) han argumentado por la complementariedad del acto de la producción y la recepción del texto⁶⁴.

Una prueba de este recurso hipertextual del desplazamiento del autor lo encontramos en la crónica dedicada a Agustín Lara, que nos anuncia desde su título: "AGUSTÍN LARA / El harem ilusorio/ (Notas a partir de la memorización de la letra de 'Farolito')", que el lector va a enfrentarse no sólo con un texto elaborado por Carlos Monsiváis, sino que va a encontrar otro que estará articulado con la propia obra de quien se habla, los comentarios de múltiples personajes y la propia voz de Agustín Lara para hablar de sí mismo:

La gloriosa dicha

He amado y he tenido la gloriosa dicha de que me amen. Las mujeres en mi vida se cuentan por docenas. He dado miles de besos y la esencia de mis manos se ha gastado en caricias, dejándolos apergaminadas. He tocado kilómetros de teclas de piano y con las notas de mis canciones se pueden componer más sinfonías que las de Beethoven.

Agustín Lara en conversación con José Natividad Rosales.
Revista *Siempre!*, abril de 1960⁶⁵.

64. Linda Hutcheon. *A theory of parody*. *Op. Cit.*, pág. 5.

65. Carlos Monsiváis. *Amor perdido*, *Op. Cit.*, pág. 62.

Te vendes,
quién pudiera comprarte,
quién pudiera pagarte
un minuto de amor

"Te vendes"⁶⁶

INTRODUCCIÓN A "UN POCO DE LO MÍO"
(AGUSTÍN LARA, DISCO 8)

Este no es un disco, es un pedazo de mi sentimiento arrancado en el preciso momento en que debía cortarse, como se hace con la rosa cuando está hecha botón y próxima a reventar, cuando se le separa del tallo, criminalmente [...]

De canciones y poemas de Agustín Lara.
Edición privada. Selecciones del Reader's Digest. RCA
Víctor⁶⁷.

Como se observa en los ejemplos anteriores, la convivencia de las autorías o su desplazamiento en el hipertexto también opera en las crónicas que analizamos, posibilitando un acercamiento directo a lo que se crónica. Esto funciona como otra forma de legitimar, al igual que las fotografías, lo que se dice en el texto y a su vez relativiza la voz del autor.

Un texto modélico dedicado al autor, en el que se presenta en primera persona al cronista, es el titulado "14 de febrero. Día de la amistad y el amor. Yo y mis amigos", incluido en *Días de*

66. *Ibidem*, pág. 65.

Guardar. Es un intertexto fragmentado de principio a fin; la aparente historia personal de Monsiváis y su generación se convierte en motivo principal de la crónica, pero bajo la retórica encubierta de la ironía que se activa gracias a la disimulación. Un “yo” que se autoexamina de manera plural y que posibilita por una parte su autoreflexividad – término de Hutcheon, al que ya nos hemos referido- y por otra, realizar un trazado de los hitos intertextuales que podrían guiar el tránsito de una generación. Aquí el “yo” del cronista no es más que la confesión de su marasmo, de su paradoja existencial como voz que ocupa el espacio de otras voces:

- Yo admirador de la retórica: hay ocasiones y épocas cuando la certidumbre de la posesión de la verdad y la responsabilidad en el uso de la palabra y en el hallazgo de la frase inapelable, son solamente prerrogativas de madurez.

- Y lo que sigue es una vasta, arrogante confesión de inmadurez. **El yo que generaliza y abarca en el testimonio a sus amigos**, es el yo inmaduro que aún no posee las claves de la realidad, que todavía no goza frente al espejo la recompensante peculiar sensación de saberse ante una sólida columna de la sociedad. **Un yo desvastado por la duda**, por la revisión exhaustiva y nerviosa del pasado inmediato⁶⁸.

67. *Ibidem*, pág. 78.

68. Carlos Monsiváis. *Días de guardar*. *Op. cit.*, pág. 65.

El autor insiste en la relatividad de su presencia, asume como suyas la impropiedad de declararse territorio de conocimiento e individualidad en singular. El sujeto de la obra aboga por esconderse, cuestiona su papel autoritario en el texto y la única respuesta que ofrece a su presencia es que representa un "pacto de entendimiento" que hace posible su incursión en la "realidad" de las cosas:

- Yo real, yo inevitable, yo convencional.
- Yo y mis amigos: ¿por qué anteponer el yo a las situaciones? ¿Por qué enfatizar el imposible egocentrismo?
- Porque hay etapas de falsas reflexiones y falsas conclusiones y falsos desistimientos, cuando el yo resulta el instrumento menos inexacto del conocer; cuando el yo desafortunado, incierto, turbio, despojado de sus precarios dones de lucidez, harto de mensajes, torpe de clarividencia, agotado, ciego al laurel y al bronce, desasido de la altivez nacional, pesimista, querrelloso, escéptico, abrumado por su falta de perspectiva histórica, vuelto hueco o carencia, vuelto el yo vietnamizado o vulnerado de todas las oportunidades, resulta el único miraje real, el único pacto de entendimiento, válido incluso en la medida de su confusión⁶⁹.

El yo del autor es cuestionado a la manera de Foucault en el examen de la frase de Beckett: "¿Qué importa quien habla". El cronista también se pregunta: "¿por qué anteponer el yo a las situaciones? ¿Por qué enfatizar el imposible egocentrismo?", participando así de esta indiferencia frente al autor que se articula

69. *Ídem*.

con el anonimato que exigen hipermedios como el Internet en la actualidad.

Líneas más adelante de esta abierta confrontación a la presencia unívoca del yo, un mosaico de citas hará concurrir a otras voces; el diálogo con lo rigurosamente literario y también informal se realizará en forma alterna, para así desjerarquizar el lugar privilegiado de la atribución a un único sujeto:

FRASE CÉLEBRE.

*Desconfía de esa muerte llamada madurez: Norman Mailer*⁷⁰.

La señal secreta que una generación pasa a la otra es, bajo disfraz, el disgusto, el odio, la desesperación.

Virginia Wolf, *Mrs. Dalloway*⁷¹.

Mis amigos gruñen entre los cerdos o se pudren, comidos por el sol, en un barranco

Octavio Paz, *Piedra de Sol*⁷².

Y así continúa el texto como palimpsesto de la propia indagación del yo y los "pliegues" o injertos con los nombres de Virginia Wolf, Octavio Paz, Chang Tse, George Santayana, Witold Gombrowicz, José Revueltas, Joseph Maistre, André Gide y los infaltables textos anónimos, procedentes de la cultura popular o la

⁷⁰. *Ibidem*, pág. 66.

⁷¹. *Ibidem*, pág. 68.

⁷². *Ídem*.

trascipción del oficiante-*voyeur* del habla de la calle, resemantizados en este collage dialógico de voces.

En su obra, el diálogo intertextual se realizará como ya hemos señalado no sólo con la cultura popular y las voces anónimas de la calle: Monsiváis invoca también otros textos y autores del canon, que así participan en un palimpsesto que recurre en forma alterna a lo popular y lo literario, sin jerarquizar uno en desmedro de otro. Un anunciador convoca así a Julio Cortázar al "carnaval" intertextual:

ANUNCIADOR:

DESCRIPCIÓN DEL MAESTRO JULIO
CORTÁZAR DEDICADA POR LA EMPRESA
CON AFECTO A SU DESTINATARIO KID AZTECA:
"Y YO PENSÉ EN MALLARMÉ Y EN KID
AZTECA, UN BOXEADOR QUE CONOCÍ EN
BUENOS AIRES HACIA LOS AÑOS CUARENTA
Y QUE FRENTE AL CAOS SANTAFECINO
DEL ADVERSARIO DE ESA NOCHE ARMABA
UNA AUSENCIA PERFECTA A BASE DE
IMPERCEPTIBLES ESQUIVES, DIBUJANDO
UNA LECCIÓN DE HUECOS DONDE IBAN A
DESHILCHARSE PATÉTICAS ANDANADAS
DE OCHO ONZAS"

*(La vuelta al día en ochenta mundos)*⁷³

El cronista se refiere al "maestro" Cortázar, su inclusión en el texto no está orientada a deslegitimar al escritor argentino sino

73. Carlos Monsiváis. *Días de guardar. Op. Cit.*, pág. 286

mas bien a resemantizar su presencia en los espacios de lo popular, pues la crónica está referida a Tepito, el legendario barrio mexicano donde la pobreza engendraba boxeadores como Kid Azteca, al que Cortázar se refiere en el texto.

Igualmente la crónica titulada "Gool: somos el desmadre", que se inicia con una "Plegaria del status": "Ilumíname Elías Canetti, genial descifrador de las masas, teórico insomne de las multitudes, analista de las conductas gregarias"⁷⁴, también invita como la anterior al juego, a realizar un simulacro irónico sobre el autor; se realiza aquí un juego paródico sobre el estatus del intelectual que recurre a un consagrado para iniciar su texto herido de cotidianidad.

En la crónica "15 de septiembre", el autor se parodia y se convierte en anunciador:

"ANUNCIADOR:
¡REES-PEE-TABLE PUU-BLI-CO!
¡DAMAS Y CABALLEROS!
¡AMIGOS DEL GRADERÍO!
*La empresa patrocinadora de este encuentro
se complace en anunciar
el candente tema de esta noche:*
· TEPITO COMO LEYENDA Y COMO EVOCACIÓN⁷⁵ .

74. Carlos Monsiváis. *Entrada Libre, Op. Cit.*, pág. 202.

75. *Ibidem*, pág. 276.

Monsiváis no sólo parodia aquí al autor, presentándolo con un anunciador, sino también al título de la crónica; al incluirlo dentro del texto del anunciador, se convierte en la referencia de sí mismo que propone la metaficción. A su vez, al presentar la crónica de esta manera, el escritor alude también al teatro, a la diversión callejera melodramática que trabaja sobre la base del espectáculo, con códigos diferentes al escrito.

El autor ironiza sobre su condición de Autor; pero aún cuando a través de los intercambios de la voz pretenda cuestionar como hemos indicado su propia autoridad, igualmente se reconoce en su propio quehacer como creador o más allá, "profeta":

El profeta desoído se echa su cascarita regañona

¡Hombres y mujeres de mucha, demasiada fe! Os lo previne, os lo dije repetidas veces desde mi atalaya editorial. Cuidaos del abismo de la enajenación, no depositéis en la suerte de un equipo la salvación del alma idiosincrática. Lo Eterno no tiene derecho a arriesgarse por lo temporal. ¿Por qué habéis aceptado que los gobiernos estatales y federales autoricen inversiones superiores a los 50 mil millones de pesos en apoyo de la organización Mundial de Fútbol? ¿No escucháis por doquier noticias de las transas y los abusos que vuestra idolatría consintió? [...] ¿Y qué alma bondadosa nos explicará por qué el gobierno del licenciado Miguel de la Madrid le facilita tan cuantiosos ingresos a la FIFA y a Televisa? Os lo advertí, daos tiempo y leed mis sesudas reflexiones. No

digáis que en esto (como en todo) no fui intelectual orgánico de la prevención apocalíptica⁷⁶.

En el texto anterior asistimos a una ironía del autor sobre su propio estatus de autoridad, ironía que está indicada por el cambio de registro que supone el empleo de la parodia del lenguaje bíblico. La lectura de esta interrupción del autor en el texto global de la crónica, aunque por un lado enfatiza su propia presencia, la relativiza al presentarla con el distanciamiento que entraña toda figuración irónica; sabemos así que estamos frente a una "simulación" y que un acto engañoso está detrás de esas letras.

Dentro de este "baile de máscaras", se muestra un intercambio permanente de la persona verbal. En los textos del escritor mexicano, verificamos la presencia de un autor *voyeur*, observador atento, pero que emplea frecuentemente la tercera persona para describir personajes o situaciones; voz narrativa que puede ser brutalmente interrumpida por uno de los intermedios o intertítulos irónicos. Cumplida la trasgresión, el autor puede volver a dar la voz a los personajes sobre los cuales se realiza la crónica, o puede el autor tomar la palabra y hablar de sí mismo, para lo que utiliza frecuentemente la inserción de una entrevista publicada en un diario o revista.

76. Carlos Monsiváis. *Entrada Libre. Op Cit.*, pág. 222.

Un yo fingido en primera persona es empleado por el cronista como mecanismo de la figuración irónica que amenaza con los cimientos de lo real, que propugna una nueva lectura de lo que hasta entonces era aceptado como verdadero. Monsiváis finge en algunas crónicas otra persona, toma su voz como propia y desde allí intercepta nuevos significados que ponen en crisis la interpretación lata de lo que se cuenta.

Una muestra de este recurso también lo encontramos en: “Crónica de sociales: es muy molesto / tener que llegar a esto / tener que menear el tiesto / para poder mal vivir”⁷⁷, que simula las anotaciones de un diario de campo que una científico social realiza. Para llevar a buen término su investigación sobre las vedettes de los bares, la sociólogo se convierte en una de ellas y como consecuencia pierde su reputación, su novio, la consideración de sus padres y la pertenencia al mundo académico; guiño irónico hacia el campo intelectual y al científicismo en su afán de describir “objetivamente” lo social. Pese a que este texto está en primera

⁷⁷. Incluida en *Escenas de Pudor y liviandad. Op. Cit.*, págs. 343-354.

persona, escrito por "la investigadora Laura Rincón Fajardo", sabemos que este sujeto no existe como tal, es sólo el reflejo de la mirada de *voyeur* del cronista, que asiste en este papel a numerosos eventos y circunstancias de la vida mexicana.

En tal acto de fingimiento, se relativiza la verdad absoluta, las marcas de la "objetividad" y lo que pretende erigirse como lo real. El propio Monsiváis se define con estas palabras: "Si a los voyeuristas sociales se les permiten las generalizaciones, diré que el público ni me decepciona ni me eleva a los cielos del snobismo forzado"⁷⁸. El cronista se define a sí mismo como fisgón social, otra vuelta de tuerca sobre la discusión sobre el autor.

Monsiváis se aleja como autor del texto al utilizar la tercera persona del verbo, pero no deja de atisbar algunas crónicas para darnos indicios de que está allí, observando lo que a su vez nos muestra:

[...] El reportero -o sea, quien esto escribe y así se sueña- lamenta muchísimo su ignorancia de la Buena Sociedad Mexicana y del Jet Set, lo que provoca su indiferencia ante los Ilustres Apellidos congregados y lo que le impulsa a revisar -en un vano intento de retener estilos- la variada falta de animación que organiza la vestimenta⁷⁹.

⁷⁸. *Ibidem*, pág. 346.

⁷⁹. Carlos Monsiváis. *Días de guardar*, *Op. Cit.*, pág. 21.

'Me llamo Carlos Monsiváis. No pertenezco a ningún partido político". En el trayecto hacia el Palacio de los Deportes perfecciono y modulo la frase: 'Me llamo Carlos Monsiváis. No..." Ni afirmo mi identidad ni intento conmover a un próximo jurado popular. Inicio la redacción de una crónica; necesito convencerme de que la escribiré⁸⁰.

La crónica dentro de la crónica, la metaficción. El texto habla del proceso de su escritura; el autor se cuestiona a sí mismo y al texto que nos presenta; estamos frente a una escritura "en conflicto". Esta intervención se registra en forma irónica, para cuestionar no sólo la figura del autor; también los saberes hegemónicos, los nombres "sagrados" de la intelectualidad mexicana:

Porque el Tepito legendario se ejerce y le ejecuta en dos dimensiones. Una, la lucha por llegarle, por fajarse los pantalones bien macizo pa' que la pérvida vida no nos sorprenda papando moscas. ¿Cómo te quedó el ojo, Alfonso Reyes?⁸¹.

El cuestionar la figura del autor está inscrito en la visualidad postmoderna, que en palabras de García Canclini es la escenificación de un doble extravío: del libreto y del autor. Para el crítico, tal pérdida es testimonio de la discontinuidad del mundo y de los sujetos, "la copresencia -melancólica o paródica, según el

80. *Ibíd.*, pág. 307.

81. *Ibíd.*, pág. 283.

ánimo- de variaciones que el mercado auspicia para renovar las ventas, y que las tendencias políticas ensayan”⁸².

La incorporación del "autor real" en el cuerpo de la crónica, supone también la presencia de una ironía de contraste entre el texto y su contexto comunicativo⁸³, el segundo tipo de ironías descritas por Ballart, definida como aquellas que integran en el discurso textual alguno de los elementos pertenecientes al contexto real, a las condiciones de hecho en que tiene lugar la comunicación literaria y que convierten al texto en una metaficción, pero que a través de la figuración irónica, contribuyen también a desmitificar la figura del autor, así como a complejizar la lectura de los referentes históricos.

82. Néstor García Canclini. *Op. Cit.*, pág. 309.

83. Pere Ballart. *Op. Cit.*, pág. 326.

V. LOS TEMAS

V.1. La nación como eje temático: precursores

El concepto de "nación" que ha sido empleado para legitimar posturas ideológicas desde las derechas o las izquierdas, desde la tradición o la revolución o como concepto integrador a partir de términos relacionados como nacionalismos, nacionalidad, es retomado por Carlos Monsiváis, en su lectura sobre la cultura mexicana, "postmoderna", actual, marcada por el dominio avasallante de los medios de comunicación social y las nuevas tecnologías.

Pero en un país como México "tan cerca de los Estados Unidos y tan lejos de Dios"⁸⁴, con un pasado indígena imperial, fastuoso, la cuestión de la nacionalidad ha sido tema central de pensadores y creadores, fundamentalmente desde finales del siglo pasado y comienzos de este siglo, a posteriori del proceso emancipador y con la revolución mexicana a cuestas. Los "símbolos" de la nacionalidad han llegado hasta nuestros días, imbricados en el "show" de los medios masivos, en el espectáculo

84. Frase atribuida a Porfirio Díaz, dictador de México durante el período de 1876 hasta 1910.

que devuelve, en forma de signos mass-mediáticos, la Tradición que conforma a la nación mexicana. Monsiváis desvela esta compleja trama y realiza postulados propios sobre la transformación del concepto de nacionalidad y apunta hacia una teoría de los postnacionalismos en sus investigaciones más recientes.

La discusión sobre la nación tiene una larga data en este país, auspiciada en buena parte por el movimiento intelectual desarrollado alrededor de la Revolución Mexicana y a posteriori, por otras figuras que convirtieron esta reflexión en un debate público. Entre esos precursores podemos mencionar a José Revueltas, para quien el hito principal que define la nación es como hemos acotado la Revolución Mexicana de 1910. Revueltas defiende así lo que forma parte de una posición política personal, como ideólogo de la revolución:

El movimiento revolucionario de 1910 transforma a fondo las relaciones feudales de propiedad de la tierra y con esto crea las condiciones económicas para la integración de la nacionalidad mexicana, después de cerca de cuatro siglos en que ésta comenzó a gestarse con la aparición del mestizo. Las minorías idiomáticas del México moderno, al convertirse en poseedoras de la tierra merced a la revolución de 1910, han dejado de ser nacionalidades oprimidas. La enseñanza que a muchas de ellas se les imparte en su propio idioma, convenientemente alfabetizado, como un recurso para assimilarlas al idioma económicamente imperante, terminará

por hacer que se incorporen a la nacionalidad única y homogénea que constituirá México en el futuro⁸⁵.

Como leemos, el filósofo habla de una nacionalidad "única y homogénea", espacio estructurado donde no parece influir la dinámica de las relaciones histórico-cotidianas, lo que es abordado por Monsiváis en forma distinta. Revueltas relaciona la integración de la nacionalidad con el orden (recordamos el caos al que alude Monsiváis) y más metafóricamente, con un 'vellocino de oro'. Pese a que aboga por tal homogeneización, postula al indio como la base de México y señala que su resurrección "será el advenimiento de la verdadera y definitiva nación mexicana"⁸⁶, excluyendo al ibérico en este concierto de razas.

Revueltas, como hemos leído en líneas anteriores, se refiere a la riqueza plurilingüe del México de entonces como "minorías idiomáticas" que al ser alfabetizadas se integrarán en un idioma común y una cultura homogénea; pero esta visión no permite atender a las diferencias y constituye la clave de la escisión que han reclamado los individuos pertenecientes a estas "minorías idiomáticas" como lo son los indígenas chiapanecos.

85. José Revueltas. *Ensayos sobre México*. México : Ediciones Era, 1985, pág. 56. (Las negritas son nuestras)

86. *Ibidem*, pág. 20.

Al contrario de José Vasconcelos, Revueltas desvaloriza el elemento hispánico en la conformación de la nacionalidad mexicana, por la dominación sangrienta que significó el proceso: “puede decirse, entonces, que ni la conquista ni la colonia constituyeron esa paradisiaca síntesis de entrelazamiento y fusión capaz de crear una nacionalidad nueva”⁸⁷. Tampoco lo fue el proceso de emancipación, ya que éste se transformaría, según Revueltas, en un movimiento reaccionario y antinacional para 1821, ni tampoco la revolución de “Ayutla y la Reforma, que tampoco habría creado las condiciones para una integración cabal y plena de la nacionalidad mexicana. Tal papel estaría reservado a la revolución mexicana, que sí -según Revueltas- logra convertir al mexicano en lo nacional de México. No las culturas indígenas dispersas, no el criollo español, sino la síntesis: el mexicana, con un idioma común, el “económicamente imperante”: el castellano, que posibilitaría junto a otros elementos “integradores”, el reino de las hegemonías.

La oposición de Revueltas a Vasconcelos no es sólo indirecta, en tanto a que sus conceptos difieren sustancialmente del otro pensador mexicano. La acusación es bien clara:

87. *Ibidem*, pág. 21.

Los exegetas y adoradores de la dominación española tendrán que rectificar una vez más sus conceptos acerca del decantado español ecuménico que vino a mezclarse con los indios para regalar al mundo, olímpicamente, una esplendorosa y rutilante `raza cósmica'⁸⁸.

Vasconcelos también polemiza sobre el tema de la nación y sugiere que la fusión interracial no es sólo deseable sino posible, para así engendrar la quinta raza, la raza cósmica:

[...] en la que se fundirán todos los pueblos, para reemplazar a las cuatro que aisladamente han venido forjando la Historia. En el suelo de América hallará término la dispersión, allí se consumará la unidad por el triunfo del amor fecundo, y la superación de todas las estirpes⁸⁹.

Como podemos deducir luego de leer su propuesta, para Vasconcelos la quinta raza sería el resultado de la mezcla de los más "bellos" (los blancos), que por fuerza iría descartando a los "feos" (negros, indios) y cuya superioridad ya no sólo física, sino intelectual, permitiría revertir los perniciosos efectos del clima, en sus propias palabras. Podemos hablar así de una vinculación de la propuesta de Revueltas con la idea de la "homogeneidad"; formulación que se distancia de la elaborada por nuevos pensadores como Monsiváis que van a buscar en la periferia, en lo heterogéneo y en el caos los elementos de la nación mexicana.

88. *Ibidem*, pág. 39.

89. José Vasconcelos. *La raza cósmica*, México : Espasa-Calpe Mexicana, 1983, pág. 27.

Estos intelectuales mexicanos se detuvieron en la conceptualización de la nación, en la definición de una cultura nacional; expresión, a su vez, de cómo en México el Estado contribuyó a la formalización de un campo cultural, donde lo popular no estaba excluido del gran menú de la cultura. Se puede hablar por ejemplo de un estilo musical que fue legitimado por el Estado -los mariachis, por ejemplo, que exaltan entre otras cosas la idea del machismo- lo que hizo posible que en México, "las tradiciones populares tuvieran más espacio para desarrollarse y más integración con la cultura hegemónica que en otras sociedades latinoamericanas"⁹⁰.

Siguiendo el trazado de anteriores ensayistas, Octavio Paz, en *El laberinto de la soledad*, intenta también ofrecer respuestas a las preguntas sobre la identidad del mexicano. Su discurso se adhiere a postulados de orden psicológico; sigue algunas de las líneas de investigación iniciadas por Samuel Ramos en el año de 1934 – cuando publica su trabajo a partir de la tesis del "complejo de inferioridad" del mexicano- y postula nuevas ideas en torno al momento histórico en que escribe el ensayo, la posguerra mundial. Desde entonces y hasta nuestros días, esta obra de Paz es referencia obligada para quienes investigan sobre la identidad del

90. Néstor García Canclini. *Op. Cit.*, pág. 138.

mexicano, ya sea para adscribirse a su propuesta o para impugnarla.

Al detenerse en las características del mexicano, Paz se desmarca de la posición de Ramos sobre el "complejo de inferioridad del mexicano" y más bien busca respuestas a las expresiones de su carácter. Encuentra la presencia de máscaras, que sirven para defenderse y consagra al hermetismo como recurso del recelo y desconfianza del mexicano. Explica la reiterada necesidad de la fiesta en el imaginario mexicano como réplica a su soledad interior; que a su vez permite la catarsis de sus gentes, signadas por la pobreza:

En las grandes ocasiones, en París o en Nueva York, cuando el público se congrega en plazas o estadios, es notable la ausencia de pueblo: se ven parejas y grupos, nunca una comunidad viva en donde la persona humana se disuelve y rescata simultáneamente. Pero un pobre mexicano ¿cómo podría vivir sin esas dos o tres fiestas anuales que lo compensan de su estrechez y miseria? Las fiestas son nuestro único lujo; ellas sustituyen acaso con ventaja al teatro y a las vacaciones, al *week end* y al *cocktail party* de los sajones, a las recepciones de la burguesía y al café de los mediterráneos⁹¹.

91. Octavio Paz. *El Laberinto de la soledad*. Edición a cargo de Mario Santí. Madrid : Ediciones Cátedra, 1998, pág. 184.

La afirmación de Paz es contradictoria, pues por un lado define la fiesta como catarsis productiva y por otro, como simple expresión de la pobreza. A su vez, para el intelectual mexicano, las expresiones vitales de la fiesta, con su carga explosiva y dramática, entroncan con la idea de la muerte, motivo siempre presente en el imaginario de México.

No olvida Paz en su ensayo el lenguaje popular ni a un arquetipo ligado con el funcionamiento del habla del pueblo como lo es la figura de la Malinche; la muletilla de la "chingada", con todas sus acepciones y significados sirve para que Paz investigue las posibilidades liberadoras y revolucionarias de los arquetipos populares. Tampoco deja de lado a la virgen de Guadalupe; las interpretaciones sobre las consecuencias del fenómeno de la colonización y más cerca de nuestros días, las de la independencia y la Revolución Mexicana.

En su ensayo, Paz sugiere una idea de la mexicanidad en que la indagación por la historia sería el posible escenario para vislumbrar una ruptura donde se expresa el ser del mexicano:

[...] el mexicano y la mexicanidad se definen como ruptura y negación. Y asimismo, como búsqueda, como voluntad por trascender ese estado de exilio. En suma, como viva

conciencia de la soledad, histórica y personal. La historia, que no nos podía decir nada sobre la naturaleza de nuestros sentimientos y de nuestros conflictos, sí nos puede mostrar ahora como se realizó la ruptura y cuáles han sido nuestras tentativas para trascender la soledad⁹².

Su ensayo o "ejercicio de la imaginación crítica", como a él le gusta llamarlo, abrió nuevos caminos de interpretación en un tema que hasta entonces era acotado desde la interpretación de lo histórico como un referente descomplejizado de otras relaciones.

El novelista mexicano Carlos Fuentes⁹³ también ha incluido tanto en su obra de ficción como ensayística la indagación sobre lo nacional y según la visión de Rowe y Shelling, su propuesta se vincula con la visión de Paz, en torno al asumir el pasado mexicano como algo "enterrado" y por tanto inalterable, distanciándose por ejemplo de la propuesta vital y dinámica que concibe Carlos Monsiváis sobre la nación mexicana, entre otros. Así lo explican los críticos:

Otra importante distorsión de la experiencia popular que obedece a las ideas dominantes de la identidad nacional es la

92. *Ibidem*, págs. 226-227.

93. Rowe y Shelling se refieren a dos libros en concreto de Fuentes: *La región más transparente* (1958) y *Cambio de piel* (1967). Hay que acotar, sin embargo, que la visión de Fuentes ha experimentado una variación importante en un libro más reciente, *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid : Mondadori, 1990, donde se expresa una imagen más dinámica de lo "mexicano" y la situación de "periferia" de la cultura latinoamericana.

noción de Carlos Fuentes relativa a un pasado azteca "enterrado" en una suerte de latencia mística. Si el pasado místico está presente en México, es porque forma parte indisociable de la vida cotidiana, en formas absolutamente evidentes para quien se interese en examinar con algún detenimiento las vidas de los mexicanos. [...] Tanto Paz como Fuentes se apoyaron en los trabajos de Sejourné acerca de la religión azteca, los cuales muestran una marcada tendencia a trascender y cristianizar la realidad⁹⁴.

Para otro crítico como Christopher Domínguez, la obra de Fuentes contiene un estereotipo de lo popular mexicano como lo grotesco; se refiere en este caso a la figura del Chal Mool que aparece en su primer libro *Los días enmascarados* (1954), imagen de lo popular que se mantiene en toda su obra hasta llegar a *Cristóbal Nonato*, publicado en 1987. Christopher Domínguez argumenta sobre los mitos prehispánicos incluidos en la obra de Fuentes y la construcción de los tipos y modos de vida en México, a su sazón resultado de "diversas teorías imaginativas" para concluir que: "Fuentes pone la esencia de la nacionalidad en algo que nunca existió y por consiguiente difícilmente podría prevalecer; esto, independientemente de que los tratamientos míticos no son la mejor perspectiva para ver la realidad"⁹⁵.

94. William Rowe y Vivian Schelling. *Memoria y modernidad*. México : Grijalbo, 1993, pág. 89.

95. Christopher Domínguez, Michael. *Antología de la narrativa mexicana del siglo XX*. México : Fondo de Cultura Económica, 1998, pág. 17.

Pero volvamos a Rowe y Shelling. En su lúcido trabajo ya citado consideran las relaciones entre cultura popular e identidad nacional, así como también acotan sobre el poderoso papel que jugó la Revolución Mexicana en la conformación de la idea de nación, gracias al perdurable modelo de política cultural que posibilitó la larga permanencia en el poder, tesis respaldada por Monsiváis y que citan estos autores en su ensayo. A su vez, desvelan el importante papel que tuvieron intelectuales como José Vasconcelos y más cerca de nuestros días, Fuentes y Paz, tal como hemos indicado, en la creación del "imaginario" de lo mexicano.

Desde su óptica, la posición de Paz, busca unificar la identidad a través de un "nosotros", anclado además en un pasado remoto: "Aquí un discurso mítico interpreta el presente como controlado por un pasado inmutable (expresado en presente): un uso del mito diferente al que Mariátegui tenía en mente"⁹⁶. Según estos críticos, la obra de Juan Rulfo, por ejemplo, sí alienta una visión diferente de este espacio de la memoria colectiva en México; además, el cuentista recoge en su obra otro lugar de enunciación, el del subalterno:

⁹⁶. William Rowe y Vivian Schelling. *Op. Cit.*, págs. 195-196.

Dicho en otras palabras, en el criollismo y el indigenismo, el universo cultural dentro del cual las novelas son escritas y leídas es separado de su referente (el campesinado, las áreas rurales). Rulfo sin embargo, expone y critica esta separación desde el punto de vista de los dominados⁹⁷.

Rowe y Shelling advierten sobre la inconveniencia de concebir una "sola cultura nacional", que recoja la visión dominante y eurocéntrica de la intelectualidad mexicana; una identidad nacional ofrecida por el Estado o la industria de la cultura, según sus propias palabras, despojada de la carga conflictiva y la posibilidad de las resemantizaciones que llevan a cabo los llamados grupos subalternos.

Carlos Monsiváis también participa de la revisión de *El laberinto...*, y alude también a lo incierto que resulta considerar la nación como lo arcaico:

Por lo demás, el México "enterrado pero vivo" es una alternancia seductora. Ataviado suntuosamente como "un universo de imágenes, deseos e impulsos sepultados", el ánimo nacionalista se deja expresar ya no por una estética de las hazañas[...]

Ecós comercializados de estas tesis le sirven a la asimilación apacible del pasado histórico y cultural, lo que, con frecuencia, desemboca en el alborozo del turismo interno que "descubre" el país a través de las leyendas. Esta mala lectura es tal vez inevitable en una sociedad ansiosa de

⁹⁷. *Ibidem*, pág. 249.

comprenderse a sí misma memorizando sus rasgos. Como sea, a las teorías sobre la nación, Octavio Paz agrega su visión poderosa. *El laberinto* finaliza con una frase categórica: "Somos por primera vez en nuestra historia, contemporáneos de los demás hombres". En 1950 esto anuncia el fin del aislamiento y del aislacionismo de la cultura de la vida mexicana⁹⁸.

A esta ruptura del aislamiento que recoge Monsiváis de la obra de Paz también se ha referido en repetidas veces el cronista mexicano, quien insiste en sus crónicas en reordenar los conceptos de periferia y hegemonía.

Por su parte, otro cronista mexicano, José Joaquín Blanco, examina la postura de Paz en su libro *El mono gramático*; Blanco coincide en su análisis con los críticos de Paz en torno a la consideración de lo arcaico y la "barbarie" como elementos definidores del pueblo y por tanto de lo nacional. Para Blanco, el poeta – divino y arrogante- se opone en este texto al "mono gramático", representante de la realidad y lo terreno. Con estas palabras lo explica:

No pretendo que esta imagen personal mía de *El mono gramático* sea lo fundamental en el libro; digo que la contiene y muy evidentemente. Esto es lo más objetable de Octavio Paz y no se ciñe a este título: está en toda su obra. A partir de Vasconcelos la cultura nacionalista procuró

⁹⁸. Carlos Monsiváis. "Adonde yo soy tú somos nosotros". La Jornada semanal, 26 de abril de 1998. En: www.jornadasemanal.unam.mx

identificar "lo mexicano" con sus símbolos mayores: Quetzalcóatl, la Tonanzin, la Fiesta, etc. Y a medida que la cultura europea asfixiada buscó barbarizarse, [...] a medida, pues, que Europa se exotizaba, la cultura mexicana que tan mal había querido "blanquearse" en el siglo XIX, se ennegreció programáticamente para ocupar el ahora prestigioso puesto de "nativo" en el banquete occidental de la cultura. Y si México es el sueño de Teotihuacan, la poesía de Nezahualcoyótl, la alegría de sus estatuillas prehispánicas, la sensualidad originaria de sus dioses, ¿qué son el naco y el pachuco? Simios⁹⁹.

Blanco como leemos está aludiendo en el párrafo incluido anteriormente a una concepción por parte de Paz de lo mexicano como lo arcaico, a lo sumo la "raza cósmica" de Vasconcelos, que libere al ser nacional de sus marcas como "naco"; una visión trascendente de la historia que desea una imagen que descarte lo "bárbaro".

Otra obra emblemática, posterior al trabajo de Paz, es *Los hijos de Sánchez* de Oscar Lewis, que ofreció una mirada distinta al tema, esta vez desde el testimonio (hay quien discute sobre la pertinencia de este término, pero en cualquier caso dicho libro se excluye de la órbita del simple ensayo sociológico), sobre las masas desposeídas del México en el siglo XX. Pero la lista de nombres preocupados por esta temática incluye también a Leopoldo Zea, Jorge Portilla (quien elaboró una fenomenología del

⁹⁹. José Joaquín Blanco. *Crónica de la poesía mexicana*. México : Katún, 1983,

relajo), Santiago Ramírez y Aniceto Aramoni, entre otros. Incluso, en 1949, "se organizó un curso en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM sobre el tema ¿Qué es el mexicano?¹⁰⁰.

Más allá de estas referencias, todas de nuestro siglo, los estudiosos del tema sitúan los antecedentes de la discusión sobre la nación mexicana en la obra de Bernando de Balbuena, Sigüenza y Góngora y Sor Juana Inés de la Cruz, que anticipan buena parte de las discusiones posteriores, algunas de las cuales hemos reseñado aquí y que incluso reelaboran los mitos y arquetipos prehispánicos, de cara a las resemantizaciones producidas del cruce de lo español y lo indígena.

Es este marco se ubica el culto a la Virgen de Guadalupe, donde se construye y reelabora la "patria" mexicana; icono que fue símbolo de México como pueblo escogido en los primeros años de la colonización, más tarde imagen primordial en las luchas independentistas y acompañante posterior de los ejércitos de la Revolución Mexicana. Ya hacia mediados del siglo XVII, Miguel Sánchez escribe dos ensayos "guadalupistas" que justo advierten sobre esta simbología:

pág. 221-222.

Miguel Sánchez se nos presenta como el verdadero fundador de la patria mexicana [...] A partir del día en que los mexicanos aparecieron a sus propios ojos como un pueblo elegido, estuvieron potencialmente emancipados de la tutela española¹⁰¹.

Como lo comprobará Carlos Monsiváis en sus crónicas, el pueblo reasimila constantemente sus iconos y los devuelve horadados a la historia oficial; transformados de instrumentos de sumisión a símbolos liberadores.

V.1.a. Nación y tradición en Monsiváis.

Monsiváis parodia la nación, la asimila al pueblo y la desliga de él, la equipara a las multitudes y al público o las niega en función de éstos. "Que nadie se desnacionalice quedándose en casa"¹⁰², nos dice, para advertir así sobre un supuesto común de las sociedades electrónicas: que para constituirse en nación el pueblo debe integrarse a las multitudes y sumarse al espectáculo

100. Antonio Oriol Anguera / Francisco Vargas Arreola. *El mexicano: raíces de la mexicanidad*. México : Instituto Politécnico Nacional, 1983, pág. 189.

101. Jacques Lafaye. *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México*. Prefacio de Octavio Paz. México : Fondo de Cultura Española, 1977, pág. 343.

102. Carlos Monsiváis. "iiiGool!!! Somos el desmadre". En: *Entrada Libre, Op. Cit.*, pág. 217.

que tal cúmulo de gente representa en los actos de representación de la nacionalidad.

Lo que advierte el cronista es el caos, no la homogeneidad, elemento de los nuevos discursos postmodernos que ven en lo rizomático, en las redes con que se articulan la multivocidad, el *leit motiv* de sus investigaciones. En medio del caos urbano, donde la modernidad parece arrasarlo todo, al lado de la vorágine del metro o en el estadio de la Ciudad Universitaria, se mantienen los símbolos de la tradición mexicana: “las piñatas donde se resguardan los elementos de la tradición: el Demonio, el Nahual, las Tortugas Ninja, Batman, el Pingüino, la Basílica de Guadalupe”¹⁰³. Los elementos que conforman la nación conviven con los productos que genera la producción masiva, los mass media, mezclándose unos y otros en la “nacionalidad” mexicana.

Tal propuesta estética de Monsiváis, está inscrita dentro de las búsquedas de los artistas plásticos mexicanos de hoy, tales como Ehrenberg, Toledo y jóvenes artistas como Arturo Guerrero, Marisa Lara, Eloy Tarcisio y Nahúm Zenil, que en palabras de García Canclini:

103. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos. Op. Cit.*, pág. 18.

Se vinculan más libremente con las ambigüedades del pasado y de la vida inmediata. Aceptan con naturalidad la coexistencia de la Virgen de Guadalupe con el televisor, la proliferación de artefactos y *gadgets* modernos junto a lo "rastacuache", el gusto atropellado, brillante, estrepitoso, de los sectores populares, lo cual los acerca a la estética chicana¹⁰⁴.

La propuesta que los sujetos de los bordes, los de la periferia de la Alta Cultura, estén incluidos en el centro de los postulados de Monsiváis en cuanto actores importantes en la definición de la nación mexicana no es un elemento más en su obra, sino eje central de la misma. No en vano el prólogo de *Entrada Libre* se titula "Lo marginal en el centro"; en él valora el avance de la participación de las minorías o mayorías excluidas de las hegemonías, de la apropiación de nuevos espacios de poder y la reivindicación de lo cotidiano como parte de una nueva disidencia:

Lo cotidiano, negado o ignorado por muchísimo tiempo, es ahora con frecuencia el marco de la disidencia o la configuración de la alternativa, el terreno propicio donde el sujeto individual y los pequeños grupos ven con más claridad las funciones de la democracia en la sociedad global¹⁰⁵.

En "¡Gool! Somos el desmadre", el gran público que asiste a la fiesta deportiva es asimilado también como la nación que se aglutina en torno a la victoria de México en la cancha. La

104. Néstor García Canclini. *Op. Cit.*, pág. 124.

105. Carlos Monsiváis. *Entrada Libre*, *Op. Cit.*, pág. 14.

publicidad, los medios masivos, también contribuyen a articular la masa con la noción de patria, a afianzar la "identidad nacional"; no en vano afirma aquí Monsiváis: "en el desgarramiento vocal uno leía la historia completa del nacionalismo"¹⁰⁶. En el espectáculo, el "aztecshow", como lo define Monsiváis, la "patria" se recupera.

V.1.b. La nación en el centro del show mediático: la reinención de la Tradición

Así como lo vio Manuel Altamirano a mediados del siglo pasado, los símbolos de la nacionalidad definen al mexicano de hoy, aún en medio de una contemporaneidad que nos remite al hacinamiento urbano, ahíto de dicotomías y puntos de cruce:

Allí están todas las razas de la antigua colonia, todas las clases de la nueva República, todas las castas que viven en nuestra Democracia, todos los trajes de nuestra civilización, todas las opiniones de nuestra política, todas las variedades del vicio y todas las máscaras de la virtud, en México.// Nadie se exceptúa y nadie se distingue: es la igualdad ante la virgen; es la idolatría nacional¹⁰⁷.

106. *Ibidem*, pág. 204.

107. Ignacio Manuel Altamirano. "México, 1834-1893. Paisajes y leyendas". En: *América en el corazón: antología Literaria. Op. Cit.*, págs. 310-311.

La Virgen de Guadalupe es la depositaria de una fe colectiva –incluso por parte de aquellos que como Monsiváis no participan de su culto religioso pero sí de su imaginario cultural- que se mantiene a lo largo del tiempo, que ocupa el lugar de lo sagrado y profano, dando muestras así de su profunda y activa resemantización: su imagen no sólo pertenece al altar familiar o de la iglesia católica; también está presente en bares y lugares de dudosa “reputación” en todo México.

Estos símbolos como la Virgen de Guadalupe, acompañados por otros como los referidos al pasado prehispánico, han sido resemantizados en expresiones populares, incorporadas hoy a símbolos mass mediáticos. La tradición se ha reescrito con señalizaciones posmodernas; es éste el mecanismo que como ya hemos acotado líneas más adelante, permite convivir en el mismo escenario de una procesión, a los santos cristianos con las tortugas Ninja. Tal “mestizaje” de la nación mexicana nos induce a una reflexión sobre el papel del espectáculo y los medios masivos en la conformación de la identidad.

Como herencia de los postulados de la Escuela de Frankfurt, se concibió a los medios masivos como los aniquiladores de las diferencias culturales, responsables de los males de la

homogeneización y la transnacionalización cultural: “la súbita expansión de la radio, el cine y la televisión llevó a creer que sustituían las tradiciones, las creencias y solidaridades históricas, por nuevas formas de control social”¹⁰⁸, pero fue en estos medios donde a los pobladores de muchas regiones de América Latina se les proporcionó una primera vivencia cotidiana de la Nación. Tal como explica Jesús Martín Barbero en el caso de Colombia:

[...] antes de la aparición y difusión nacional de la radio el país era un rompecabezas de regiones altamente encerradas en sí mismas. Colombia podía llamarse antes de 1940 más un país de países que una Nación. Con los reparos del caso la radiodifusión permitió vivenciar una unidad nacional invisible, una identidad “cultural” compartida simultáneamente por los costeños, los paisas, los pastusos, los santandereanos y los cachacos¹⁰⁹.

Aún hoy en día, por su capacidad de penetración y el costo considerablemente bajo de los receptores, la radio continúa conjurando las sensaciones de aislamiento en América Latina, sobre todo en el medio rural.

Los seguidores de la Escuela de Frankfurt, “apocalípticos” ante al papel de los medios de comunicación masivos, no se detuvieron a analizar los mecanismos de resistencia en los

108. Jesús Martín Barbero. *Op. Cit.*, pág. 5.

109. *Op. Cit.*, pág. 179.

movimientos de reapropiación que intervienen a los medios masivos, ni tampoco a las fuerzas que desde la periferia producen cambios en los sistemas informativos, por una "incapacidad para aprehender esas culturas en su doble carácter de dominadas y de poseedoras de una existencia positiva a ser desarrollada"¹¹⁰. En el show masivo que muestran los mass media, en las interrelaciones entre tecnología y tradición se muestra la nación, aún pese a las hegemonías, y en esta dirección marcha la propuesta de Carlos Monsiváis. Sobre este particular, afirma Barbero:

Monsiváis concentra toda la ambigüedad y la fuerza de esa imagen en la secuencia de los cinco verbos: en el cine la gente se *reconoce*, con un reconocimiento que no es pasivo sino que lo *transforma*; y para un pueblo que viene de la Revolución eso significa apaciguarse, resignarse y "encumbrarse secretamente". O sea no hay sólo consuelo, sino también revancha¹¹¹.

¿Por qué se reconocen las masas en el show masivo? ¿Por qué se habla de resistencias en el espectáculo programado por aquellos que detentan el control de la información? En la carnavalización de los ritos, en el diálogo antiguo entre oralidad, fiesta y parodia, se encuentra la matriz de las emociones que hoy se muestran en el espectáculo. Festín melodramático excesivo, las

110. M. Lauer. *Crítica de la artesanía*. Lima : Desco, 1982, pág. 49. Citado por: Jesús Martín Barbero. *Op. Cit.*, pág. 29.

111. Jesús Martín Barbero. *Op. Cit.*, pág. 181.

multitudes observan su representación, gustosas de ver en los medios los espacios horadados de las manifestaciones artísticas de la Alta Cultura. Es en este territorio donde es posible el reconocerse como nación, al incorporar los medios masivos los sujetos proscritos y su cotidianidad.

En el folletín y el melodrama, los héroes de la aristocracia son sustituidos por los bandidos, los jorobados, los pobres, los débiles; en los medios masivos, los cantantes populares, las prostitutas, la niña pobre que se casa con el joven rico; en la obra de Monsiváis, las multitudes del terremoto, El Enmascarado de Plata, el pintor de estampas, Luis Miguel, Gloria Trevi, el Feliz Poseedor del Boleto. En estas crónicas, como en el folletín y la novela negra, el relato mira hacia lo popular-urbano.

A lo que está aludiendo el cronista mexicano es a la cultura popular urbana; ya no a los resquicios de la Nación en el pasado rural, sino a las mayorías que están produciendo cambios en el campo cultural. Esta cultura, a la que se refieren Certeau y Barbero, es la "impura y conflictiva cultura popular urbana." Cultura que habla de un resto y un estilo, "resto hecho de saberes inservibles a la colonización tecnológica, que así marginados cargan

simbólicamente la cotidianidad y la convierten en espacio de una creación muda y colectiva”¹¹².

V.1.c. Los iconos de la nación en Monsiváis: de la Guadalupe a Adonai; de Dios al diablo

Dentro del múltiple espectro de iconos en los que Monsiváis hurga con la finalidad de desentrañar las claves de la nación en México, los religiosos juegan un papel importante, preocupación que a su vez responde a su formación dentro de una familia protestante. Para Monsiváis, como hemos señalado anteriormente, la Tradición se resemantiza en forma permanente en su contacto con las masas y a este proceso no escapa una imagen tan importante en la vida espiritual del mexicano como es la Virgen de Guadalupe, representación a la que asiste como *voyeur*. A la fe firme en “la Lupita”, nombre con que el pueblo mexicano tutea cariñosamente a su virgen, la acompañan una importante variedad de elementos “extraterrenos”, como brujos, santos y modernos hacedores de milagros, participantes también del imaginario cultural del mexicano.

112. *Ibidem*, pág. 94.

Tal como hemos acotado en líneas precedentes, dentro de estas "convicciones tutelares del pueblo mexicano", como las define Monsiváis, está la Virgen de Guadalupe, que continúa siendo uno de los iconos del mexicano contemporáneo, transformada, sí, pero igualmente detentadora de una Tradición, que es por supuesto dinámica. Monsiváis se pregunta por las relaciones entre nacionalismo y "guadalupismo", encontrándolas en un devenir que alcanza la sociedad post-tradicional mexicana, como llama al momento histórico actual. Monsiváis se interroga:

¿Qué más decir de la Guadalupana? Es el elemento pacificador en la cristianización de los nativos y en la mexicanización de la fe (fecha oficial de inauguración del sincretismo: 1531), es el gran depósito reverencial de los mexicanos que emigran, es la concesionaria del sitio de honor en recámaras, sindicatos, tabernas, lupanares, camiones de carga... A fines del siglo XX, en la Guadalupana se concentran las vivencias de la marginalidad y el desgarramiento, en ámbitos donde lo mexicano es sinónimo de orgullo recóndito o de inocencia sin protección. Ella, presente en la infancia de cada mexicano (sea o no católico), es el paisaje de las convicciones tutelares, el signo de la normalidad en la pobreza, el pretexto formidable para el ejercicio de la tolerancia¹¹³.

La muchedumbre ferviente asume la celebración, explica Monsiváis, en un alborozo que alude a "su condición televisada", un "show" que se repite en otras manifestaciones de la cultura

113. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos*, pág.41.

mexicana. Tal cambio en el rito está relacionado a su vez con la transformación que opera en el entorno material y espiritual:

[...] los tiempos devastan los usos de la piedad antigua, no es lo mismo rezar a secas que ante la cámara, ni se vive igual el amor filial en parroquias malamente iluminadas que en un control remoto pagado por Casa Domecq¹¹⁴.

Aún el feligrés más devoto, modifica su relación con la ceremonia sagrada en tanto esta puede ser filmada, televisable, según acota Monsiváis. La frase implícita: "sonríe hacia la cámara" que conlleva todo espectáculo, penetra espacios otrora reservados a la piedad.

En este "Festival del Fervor", con traje típico incluido ("ese generoso olvido de cómo se vestían antes" como lo califica el cronista), participan además los cantantes del momento: cultura televisiva, el espacio de las mediaciones, la fe transformada en espectáculo público, en programa televisivo.

En otro plano y conviviendo con la Virgen de Guadalupe, los mexicanos del Distrito Federal adoran una figura de contrapeso: "al Diablo, el Príncipe de las Tinieblas, que hoy se llama Adonai, uno

114. *Ibidem*, pág. 43.

de los títulos hebreos para la Divinidad (El seudónimo es el mejor amigo del hombre y del mito)”¹¹⁵, acota Monsiváis. La relación no es directa; el intermediario con el “otro Señor” es Gonzalo Aguirre, el brujo que oficia el encuentro. “La hora de las convicciones alternativas”, titula Monsiváis este capítulo de *Los rituales del caos*, para mostrarnos la otra cara de la religiosidad del mexicano, que como nos demuestra en la crónica, no carece de la noción del espectáculo. En la post-tradición o postmodernidad, los símbolos mágico-religiosos se han transformado: ya no se realiza el exorcismo contra Satanás, sino que se advierte la posibilidad de entablar pacto con Él:

Nada de “¡Guerra, guerra contra Lucifer!” Los tiempos cambian, se acabó la Inquisición y, desprovisto de ceremonias sangrientas, el interés por el Demonio se impregna de respetabilidad de clase media (condescendencia, creencia entre sonrisas o a hurtadillas, bravata, quién quita, al cabo no es delito). El cuello de Linda Blair en *El exorcista* gira con lentitud desesperada o rapidez obviamente diabólica, y la voz del Maligno desafía al sacerdote: “Fuck you! Fuck you! Your mother suck cocks in Hell!”¹¹⁶.

Al igual que muchos santos o beatos, Adonai a través de la mediación con Gonzalo Aguirre realiza curaciones milagrosas, pero complementa en algo a los discípulos de Dios: también puede

115. *Ibidem*, pág. 72.

116. *Ibidem*, págs. 79-80.

hacer el mal, si así su súbdito se lo pidiera, firmando luego un pacto que legitimará su "representante". Monsiváis nos describe la "escenografía" del espectáculo: "oscuridad de 'boca de lobo', olor húmedo, tiritan azules los astros allá lejos, cantos de grillos y demás sonidos indistinguibles para los oídos de banqueta"¹¹⁷. El cronista introduce la ironía: "tiritan azules los astros allá lejos", juego intertextual con los versos de Neruda al que ya nos hemos referido.

Tal como Monsiváis ha aducido, un acontecimiento o sujeto no significa nada en la modernidad si no es informado a los periodistas; esto forma parte de la representación. El cronista nos narra cómo el brujo Aguirre convoca a una rueda de prensa para explicar los pasos de Adonai en la "Otra" eternidad, cómo llegó a ser el enviado del "Otro" Señor: "el mismo don Gonzalo se metió a esto un día que andaba muy jodido y decidió ir al monte a venderle su alma al diablo"¹¹⁸. ¿De qué manera explica Monsiváis este nuevo rito, este impresionante cambio de papeles entre Dios y el Diablo?: "Después de todo, ver al Diablo es meta recomendable en épocas de saturación de las sensaciones comunes (ir al cine, hablar

117. *Ibidem*, pág. 72

118. *Ibidem*, pág. 77.

con Dios)”¹¹⁹. Para el hombre urbano, la búsqueda “espiritual” se registra también en lo que ofrecen las nuevas técnicas de “salvación” y finalmente, en este mismo plano, la literatura de “autoayuda”, sobre la cual también se detiene el cronista.

V.1.d. Los iconos de la mass-mediática y el arte popular

Cuando pelea Julio César Chávez, el nacionalismo toma su carácter más “pop” nos dice Monsiváis. La publicidad se encarga de mostrarnos cuáles son los colores patrios, los que Chávez debe llevar en el short, los que deben poseer los carteles, los que cada mexicano incluirá en su atuendo para el show” boxístico. Hasta Salinas de Gortari –el presidente de la República de entonces– asiste, y habla en términos oficiales sobre lo que espera del boxeador.

En la muchedumbre, el espectador no sólo contempla el ring donde combaten Chávez y el “perfecto desconocido”. La tecnología audiovisual también está allí para mostrarnos una representación de la mexicanidad:

En el video-clip difundido por las pantallas inmensas, se moviliza el México que debió existir si los aztecas hubiesen

119. *Ibidem*, pág. 73.

conseguido patrocinadores. Las bailarinas con máscaras de jade quieren ser estatuillas o estelas mayas. Entrado en gastos, el promocional vierte ídolos, música de caracolas, acercamientos a las pirámides. Los treinta siglos de esplendor se adhieren a la causa de Julio César Chávez. El Estadio desborda iluminaciones tricolores. El grito es unánime: CHÁVEZ. En el video-clip cruzan figuras prehispánicas de computadora. Resuena el teponaxtle y uno siente aunque no los oiga (¿para qué? Ya están inscritos en nuestro código genético) los acordes de himnos, marchas, canciones desafiantes. *Que me maten y al cabo y qué*¹²⁰.

Los signos prehispánicos, el mapa de la República, aparecen en láser. “El alarde tecnológico es la tercera patria (la segunda es la televisión)”, arguye Monsiváis. No estamos frente a un simple espectáculo deportivo, observamos una escena postmoderna de la Nación, donde es posible articular los viejos símbolos que la identifican con los nuevos: ahora Chávez, después Gloria Trevi, gracias, además, a la tecnología audiovisual.

Gloria Trevi representa a las nuevas generaciones. Monsiváis se detiene en el proceso que la llevó a ser hoy una de las cantantes más afamadas de México, con fans que van desde los siete años hasta los cuarentones: hay strip-tease para todos. Es el “sexo en la cultura de masas”, sexo que además tiene que ser “seguro” –de allí el empleo del condón en su calendario al que hemos aludido en páginas anteriores-.

120. *Ibidem*, pág. 26.

Las letras de sus canciones, que han escandalizado a la organización Pro-Vida (anti-aborto) y a las familias “decentes” de México (incluyendo a la suya), colaboran en la construcción del habla unisex:

[...] a los derrumbes sucesivos y simultáneos de las zonas del tabú idiomático, el considerar derecho natural del habla lo que todavía hace treinta años fue escenario de supresiones y disculpas¹²¹.

En palabras de Jesús Martín Barbero, no estamos aquí frente a una manifestación de la dominación, donde los mass-media y la publicidad ofertan un producto que “desvirtúa” la mexicanidad. Observamos un fenómeno de provocación, y por qué no, de resistencias, donde la massmediática es el canal donde se articulan los nuevos discursos.

Jesús Helguera, otro de los personajes que reseña Monsiváis, elabora imágenes para calendarios. Se dedicó a la “pintura” de almanaques, promovido por la Cigarrera La Moderna, convirtiéndose en “pintor de cabecera” de millones de mexicanos. Al igual como sucede hoy día en los mass-media, donde el autor

121. *Ibidem*, pág. 176.

fue desplazado y sustituido por un productor de imágenes, sonidos o palabras, Helguera no fue un Artista en mayúsculas. No lo deseó ser, ya que “nunca se consideró gran artista ni buscó exhibir sus originales”¹²². Su destino era la multitud; trabajó por lo tanto con imágenes del México paradisíaco, el que podía mostrarse sin rubor, ni vergüenza.

Admirador del muralismo y católico ferviente, Helguera:

[...] inventa los escenarios o los transfigura a placer, poblándolos con una alegría dulcemente artificial, tan idílica como las canciones campiranas de los años veinte, con chaparritas que no lloran porque su Pancho muy pronto volverá, con surcos y casitas anteriores a las inclemencias del Progreso¹²³.

Propone así una estética propia, en la que lo “bonito” ocupa el lugar más relevante, acota Monsiváis, y donde la Tradición sirve de “inspiración”. Monsiváis resume así la propuesta y “deudas” del pintor:

Helguera aprovechó elementos centrales del gusto popular, los engendrados en el arte y el kitsch católicos, los afirmados por las variedades de la industria gráfica, los perfeccionados por el cine (El Technicolor, el primer museo dinámico de las mayorías), y utilizó la predilección por los colores vigorosos (que ratifican la intensidad de los sentimientos), el amor por

122. *Ibidem*, pág. 66.

123. *Ibidem*, pág. 67.

las imágenes de la infancia ideal, el encanto de las utopías domiciliarias, la afición por las anécdotas previsibles¹²⁴.

Tal como lo hicieron desde la reflexión Vasconcelos y Revueltas, el pintor también participa de la necesidad de definir una "raza nacional" y para esto emplea sus cromos impresos masivamente, antecediendo así la transmisión a gran escala como lo hacen actualmente los mass media. Refiere Monsiváis que en estampas muy celebradas como *El flechador del sol*, *Amor Indio*, *Grandeza Azteca*, *Guerrero Azteca*, *La leyenda de los volcanes*, Helguera se adelanta a una moda que se impondrá más adelante: el embellecimiento de lo prehispánico, para así reconciliar al mexicano con un pasado glorioso y aristocráticamente bello. De esta manera, con su nacionalismo ferviente auestas, el pintor se aparta del arte en mayúsculas, pero no de la "recuperación cultural".

Otro personaje que extrae Monsiváis del show masivo para presentárnoslo dentro de los símbolos que estudia es "El Santo" (Rodolfo Guzmán Huerta), figura que acompañó en el pasado a miles de latinoamericanos, en las historietas que semana a semana llegaban a los kioscos. Rudy Guzmán no era un nombre de

124. *Ibidem*, pág. 69.

garra para el talentoso joven; por recomendación de Jesús Lomelín, quien lo ve en acción, se enmascara y cambia su nombre de pila al de Murciélago II, que luego se transformará en El Santo, alias de un "héroe justiciero de las novelas policiales de Charteris". Logra así un nombre que mueve al espectáculo, que es coherente con la imagen que quiere lograr en el público.

Desde 1942, hasta su último combate en 1984, El Santo se convierte en un héroe nacional, que presta su efigie a José G. Cruz, para convertirlo en héroe de historietas, ahora sin los muros del tiempo: El Santo igual vence en la arena a un "ilustre desconocido" o a un vampiro del siglo III a.C y luego realiza el salto hacia el cine, en películas con escasa argumentación donde siempre es vencedor. Monsiváis explica en un párrafo conclusivo:

El Santo: una fábula realista de nuestra cultura urbana; una vida profesional cuya primera razón de ser fue la carencia de rostro; una fama sin rasgos faciales a los cuales adherirse. // El pregón de los fanáticos persiste: 'Santoooo! ¡Santoooo!' En las calles se venden muñecos de plástico!¹²⁵.

Monsiváis nos muestra con estos personajes, casi arquetípicos, que la Tradición no es un tiempo muerto, ubicado en el universo prehispánico, o en la época de los héroes

125. *Ibidem*, pág. 133.

emancipadores, ni siquiera en el "Grito de Dolores". La Tradición se rescribe todos los días, se traspasa como metamensaje en las nuevas ideologías, se convierte en substrato de resistencia que invalida el concepto de la dominación cultural como fenómeno homogeneizante. No la homogeneidad, sino el caos, es decir, la nueva identidad que se construye y se autodestruye a sí misma.

V.1.e. El espacio de la música: de los mariachis a Luis

Miguel

La nación, ese otro nombre abstracto que denomina lo que antes se identificaba como "la patria", puede ser representada a ratos como lo arcaico, pero aún siendo arcaico en la postmodernidad se reconstruye con los materiales que arroja la mass-mediática¹²⁶. Así, el espectador mexicano asiste a la reconversión de sus raíces culturales: ya no la ranchera a secas, de

126 . Lindsay Waters se refiere así al cambio que en la concepción del arte, ante la irrupción de la tecnología y la mass-mediática, avizoró Walter Benjamin en su obra titulada *La reproductibilidad del arte ...* : "Benjamin estaba alerta cuando Charlie Chaplin y Mickey Mouse aparecieron en la pantalla. Ambos eran Colón descubriendo el Nuevo Mundo del pop art a través del océano de la pantalla cinematográfica. Benjamin se dio cuenta de que su mundo había cambiado y no valía la pena negarlo". En: *Las culturas del rock* / Luis Puig y Jenaro Talens, eds. Barcelona : Pre-Textos, 1999, pág. 55). Tal ampliación del campo cultural, en palabras de Bourdieu, que avizoró Benjamin y que constata Waters en este trabajo, es justo el mecanismo que está siendo avizorado por escritores como Carlos Monsiváis, que convierten las resenmantizaciones de lo popular urbano en la materia prima de sus observaciones y trabajos.

algún grupo del interior, sino la figura casi emblemática de Juan Gabriel, despojada incluso de la indumentaria "tradicional" del charro (que fue también otra "simulación", nunca los "rancheros" se vistieron de ese modo); ya no el bolero de manos de Agustín Lara, "El Flaco de oro", sino en las marquesinas en láser que acompañan a Luis Miguel o LuisMi (como lo denomina Monsiváis, posiblemente repitiendo el mote afectuoso de los fans del nuevo ídolo mexicano). Y más adelante, un bolero reconvertido en música de rock por Los Caifanes: "La negra Tomasa", que como parodia o inversión del bolero original volvió a ser entonado por los "chavos" de entonces.

En *Los rituales del Caos*, Carlos Monsiváis atiende justamente a ese doble carácter del fenómeno de la música popular en México: tradición y modernidad dentro de la postmodernidad, sin dejar de atender al simulacro de tal operación. Simulacro, porque en efecto ya no es posible el rito de lo arcaico y, además, qué elemento si no la simulación es el resorte que posibilita, por ejemplo, las representaciones de los antiguos cultos aztecas en los bares destinados a turistas en Ciudad de México. Ahora se asiste a estos lugares a contemplar cómo se "representa" la tradición; los mexicanos de "closet" extraen, como arguye Monsiváis, su

nacionalismo oculto y la operación pasa a formar parte del mismo show que se muestra frente a los asistentes a tan ruidosos sitios.

Y en este desvelar el simulacro, no se excluye la nación, la posibilidad de reconocerla a través de un espectáculo, que incluye la música y la escenografía. Desde una mirada irónica, Monsiváis nos acota que allí está la nación, pero nos alerta sobre la posible irrealidad de tal encuentro. Creemos con Joan-Elies Adell que:

[...] el estudio de la música desde un punto de vista crítico nos puede ofrecer ventajosas perspectivas desde donde sospechar de nuestra propia historia social, puesto que los repertorios musicales pueden ser considerados como testimonios elocuentes de los diversos modos de organización genérica (ya sea hegemónica o de resistencia) disponibles en cada momento dado¹²⁷.

Monsiváis nos muestra repertorios musicales híbridos, tradicionales, posmodernos, mass-mediáticos, que no dejan lugar a consideraciones sobre lo "auténtico" versus lo alienado¹²⁸ y que más bien amplían la discusión sobre la música como escenario de las nuevas apropiaciones culturales.

127. Joan-Elies Adell. *La música en la era digital : la cultura de masas como simulacro*. Lleida : Editorial Milenio, 1998, pág. 157.

128. En este punto es interesante remitirse al trabajo de Tony Michell. *Popular music and local identity*. London and New York : Leicester University Press, 1996, pág. 9.

Entre los escenarios donde se asiste al encuentro con la "nación"; donde los mexicanos vuelven la mirada a una tradición articulada con lo urbano, está la música popular mexicana. La adoración a La Virgen de Guadalupe no es solamente un acto religioso, es un acto cultural de la postmodernidad y Monsiváis se encarga de demostrárnoslo. Y un acto cultural donde el "simulacro" de lo arcaico, de la invocación de lo "nacional", acontece como invitado principal a la escena, sin faltar, claro está, los convidados infaltables del simulacro, los medios masivos de comunicación:

La Basílica. 11 de la noche. Control remoto de Televisa.

Canta el cuarteto de jóvenes, tan reminiscente a los grupos cubanos de los cincuenta, armoniosos como una sinfonía ultraterrena:

Señora de piel morena,
Señora bonita y buena.
Señora de piel morena
Usted, usted me besó.

[...]

Entra para suavizar el aleccionamiento la cantante María de Lourdes y su grupo de rescate de las tradiciones, de aquellas a punto de ahogarse y de las que por lo pronto todavía tienen clientela. [...] Y en el Festival del Fervor se entona "Guadalupe" de Juan Zaizar: "Guadalupe/ bella flor en el ayate de Juan Diego". Así hemos cantado desde 1531 y así nos vestíamos: con jorongos, huipiles, sombreros de palma, arrobos matutinos a cualquier hora del día, el alba de la Mexicanidad en las pestañas y en la garganta¹²⁹.

129. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos*. Op. Cit., págs. 42- 43.

Monsiváis nos alerta sobre estos actos como simulaciones de un espacio irreal, que ni siquiera existió en el pasado: los trajes típicos, ese “generoso olvido de cómo se vestían antes”, acota. Simulación, que en, palabras de Baudrillard¹³⁰, quiere decir “fingir lo que no se tiene” en contraposición a disimular, que alude a fingir que no se tiene lo que se tiene, con lo cual la operación de la simulación nombra una ausencia, o un “generoso olvido”, como escribe el cronista, de algo que en principio, nunca se ha tenido, como los trajes folklóricos, representación nostálgica del pasado.

Tal como hemos indicado en páginas anteriores, el cronista también alude al acto religioso como evento cultural “televisable”, imposible de acontecer con los mismos enunciados, si no estuviera inscrito dentro de los códigos de la industria cultural. La fe como simulacro o como performance postmoderna:

¿Hasta qué punto es reverente a la antigua una muchedumbre cuyo alborozo también le viene de su condición televisable? [...] Mientras dilucido tan arduas cuestiones, un sacerdote desata el maná de las alegorías: “El cerro del Tepeyac reflejaba lo que es una teofanía... Ella les

130. Para Baudrillard, es esencial en la simulación su negación: “Al contrario que la utopía, la simulación parte del principio de equivalencia, de la negación radical del signo como valor, parte del signo como reversión y eliminación de toda referencia. Mientras que la representación intenta absorber la simulación interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación tomándolo como simulacro”. Ver: Jean Baudrillard. *Cultura y simulacro*. Barcelona : Editorial Kairós, 1978. 1ª. ed., págs. 23-24.

reveló al Dios en que los aztecas habían creído desde siempre". Y el maestro de ceremonias lo interrumpe para recordarnos otra vez lo inesperado: los cantantes mexicanos se distinguen por su guadalupanismo¹³¹.

¿Cómo es posible que los actos religiosos, concebidos antaño como expiaciones privadas en los espacios públicos, sean ahora expiaciones colectivas en espacios masivos? ¿En qué momento la celebración religiosa se transformó en espectáculo consumible, con los elementos naturales de un show mediatizado? En el momento en que la sociedad entera juega a ser representación en forma permanente, en el momento en que en palabras de Paolo Prato, se registra:

[...] una creciente estetización de la vida y una creciente espectacularización de los espacios, tanto públicos como privados. Arte y entretenimiento no están, desde hace algún tiempo, relegados a lugares y momentos privilegiados. Esta "sensación" de festividad o excepcionalidad que, de alguna manera, se había asociado en tiempos pasados a las actividades lúdicas, artísticas, espectaculares, ya no es definible en términos de tiempo (como en ciertas épocas se había distinguido un tiempo sacro/festivo en oposición a un tiempo profano/cotidiano) sino que ahora está definido en términos de espacio¹³².

Volvamos a Monsiváis. A pesar de lo que promulgan los "nacionalistas" confesos, las nuevas generaciones deben ensayar los gestos nacionalistas, el "glorioso" pasado no se inocula en los

131. Carlos Monsiváis. *Op. Cit.*, pág. 43.

pasillos del hospital de recién nacidos en Ciudad de México, ni en ningún país que se conozca. "Las mañanitas", canción emblemática de la "nación" mexicana, debe ser entonada siguiendo la letra escrita en algún papel, pues ni la nación se salva del olvido o a la inversa: a la nación hay que memorizarla cada día para que no sucumba al olvido. Su acto de reconocimiento es también un acto "imaginario":

- *Estas son las Mañanitas que cantaba el Rey David.*

Mi voto incondicional por las tradiciones se tambalea. ¿Cómo es posible? Y sí, sí lo es. La congregación *está leyendo* la letra de "Las Mañanitas", en papelitos obsequiados a la entrada. Si el pueblo no se sabe de memoria "Las Mañanitas", ¿qué destino le espera a la Constitución de la República? [...] Sigue el concierto, y el bolero y la canción ranchera se depositan a los pies de la Virgen, como siempre pero no del modo que siempre. Recuerdo ahora, con esa portentosa memoria que lo invoca todo para no quedar mal consigo misma, las primeras transmisiones televisivas desde la Basílica de Guadalupe, a Pedrito Infante entonando con unción canciones guadalupanas y a los artistas llevándole "Mañanitas" a la Madre de Dios con un tono solícito y distante, no distante de Ella por supuesto, sino de la cámara, qué triste aquella etapa primitiva cuando la gente -¡qué atraso!- se sentía viviendo a secas, no perteneciendo al videocassette de la existencia¹³³.

A su vez, los medios masivos reafirman esa vocación de performance de las convicciones religiosas, aniquilan el espacio íntimo de los viejos ritos y convierten los rezos y las canciones a

132. Citado por Joan-Elies Adell. *Op. Cit.*, pág. 269.

133. Carlos Monsiváis. *Op. Cit.*, págs. 44-45.

“la lupita” en actos televisables, en actos visibles para el espacio público. Gracias a esta “representación”, la nación se “actualiza”, no desaparece, sino que se fortalece en el acto televisivo. Para decirlo con palabras de Baudrillard:

De este modo, por todas partes vivimos en un universo parecido al original – las cosas aparecen dobladas por su propia escenificación, pero este doblaje no significa una muerte inminente pues las cosas están en él ya expurgadas de su muerte, mejor aún, más sonrientes, más auténticas bajo la luz de su modelo, como los rostros de las funerarias.¹³⁴

La simulación, como podemos concluir luego de leer la cita de Baudrillard sustituye y “mejora” al acto original; ya no lo tangible sino un espejo que devuelve una imagen que ya no dobla el original; es una “representación”.

Monsiváis nos invita a descubrir tal simulacro y así nos muestra cómo la televisión transforma las “convicciones” del pueblo llano; los cantantes no cantan envueltos del fervor religioso, asisten a una presentación más en su carrera, que por lo masiva en este caso, puede sumar puntos a su trayectoria musical:

Reflexiones que se detienen al borde de la herejía por falta de un patrocinador

134. Jean Baudrillard. *Op. Cit.*, pág. 24.

Comentario innoble: ¿cuántos de los artistas convocados aprovechan la oportunidad para promocionarse aquí y en toda América Latina? *Reflexión que cancela el comentario innoble*: ¿Cuántos de los convocados afirmarán con su devoción el ejercicio espiritual de los televidentes? [...]

La televisión divulga las convicciones y, de paso, las transforma en algo semejante y distinto, no la irreverencia desde luego, pero sí la conciencia escindida entre el rezo íntimo y la magna divulgación de los rezos íntimos, entre las representaciones sacras y el monitor¹³⁵.

¿Qué es lo mexicano? se pregunta el cronista. ¿Y qué se puede definir como música mexicana? Los mariachis aparecen como los primeros protagonistas de una novela por entregas que aún no tiene visos de concluir; quien asiste a una "velada popular" en la Plaza Garibaldi de Ciudad de México, conoce las dimensiones nada desdeñables de este "fenómeno" musical que fue legitimado por el PRI, en palabras de Monsiváis, y de esta manera convertido

135. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos. Op. Cit.*, pág. 46.

en la música "nacional" de México. Pero junto a estos "auténticos" charros mexicanos, circula la ciudad y sus fantasmas que huyen de la retórica; acompañando a los mariachis está también "Huapango", especie de "himno nacional" sobre el que Monsiváis indaga e ironiza:

La nacionalidad en el oído: Huapango

¿Qué es "lo nacional" en la música culta? La compulsión por ubicar "lo mexicano a primera vista o primer oído" no sólo prodiga sonos de mariachis, sino lecturas a voz en cuello de lo concebido muy de otro modo.

[...]

La cumbre del éxtasis nacionalista es el *Huapango* de José Pablo Moncayo, un fluir de la emoción mexicana (mexicanista, mexicanera), al que cada interpretación le añade euforias y vibraciones telúricas. [...]

Es, en fin un "himno nacional" al que no desgastan la repetición y el abuso chovinista. [...] Al resonar el *Huapango* el acuerdo se esparce: hay alma nacional para rato, siempre y cuando no se quiera definir "el alma nacional".

Y *Huapango* es también – de acuerdo a las ganas de que se acabe para escucharlo de nuevo – la coreografía perpetua (lo mental es más vibrante que lo real) en donde el país cabe por entero en la fiesta del pueblo, y se deja venir la ronda de villorios inadvertidos, alcaldías, cifras del atraso y del Progreso, audiovisuales tan impactantes como el olvido, turistas, confetti, serpentinas, cohetes, fuegos de artificio, cámaras de televisión, y dudas entre voluntad de fandango y obligación cívica de estar contento¹³⁶.

"Obligación cívica de estar contento", arguye Monsiváis, reiterando la simulación que entraña el acto mismo de cumplir con

136. *Ibidem*, págs. 61-62.

las expectativas del poder sobre el comportamiento "patrio" de los ciudadanos de una nación. En la actualidad, la representación de la mexicanidad aún es posible en un escenario dominado por la postmodernidad: frente a Sting, por ejemplo, lo mexicano se revaloriza; el viejo acto de la nación es "legitimado" incluso en el espacio cultural de lo urbano-foráneo. La patria actúa como "intertexto" en el concierto de lo masivo:

La ovación recibe a... ¿Es esto posible? ¿Tanto desbordamiento para recibir a un mariachi?!!! ¿De qué se trata? Si ya pasó el 15 de septiembre, y las multitudes no tienen fiesta de cumpleaños. ¡Ah, se me olvidaban las lecciones de intertextualidad! No se le aplaude a un mariachi, se le aplaude a *un mariachi recomendado por Sting*, algo muy distinto, un "subtexto nacionalista" en el texto internacional, lo típico en el seno de lo arquetípico, (casi) el traslado de la Plaza Garibaldi al Fillmore.

"De qué manera te olvido/ de qué manera te quiero". Línea por línea los asistentes acompañan a la canción ranchera. ¿Cómo es posible? ¿A qué hora se la aprendieron? En los autos el rock prevalece, en casa se atiende a los video-clips, y en las discoteques ni pensarlo. Es fácil explicarse la buena memoria del pópulo: a los de Bajos Ingresos, familiares y amigos les transmiten los éxitos folklóricos por "vía intravenosa", y las rancheras repercuten a lo largo de sus viajes auditivos. ¿Pero y los de ingresos no-medidos por la desesperanza? ... Y la revelación hace estragos: lo que tú contemplas mortal, es el argüende de los *mexicanos de closet*. Así de vernáculo y premonitorio el asunto. *Mexicanos de closet*, aquellos que emergen de su escondrijo nacionalista al amparo de los "puntos fuertes de los lados débiles", de los prestigios del pasado, de las disculpas del fervor alcohólico. El cantante Humberto Herrera ilustra por millonésima vez "El Rey" y "Volver, volver", y a los *mexicanos de closet*, o patriotas en sus ratos libres, les engolosinan el monarca incomprendido y el himno de la reconciliación a coro. ¡Qué bonito tropezar con la nacional

que se creía perdido, este civismo alborotado anda todo apasionado por volver!¹³⁷

Como observamos en la cita anterior, para Monsiváis los momentos de la "mexicanidad" no son ingenuos, ni gozan de un automatismo articulado sin conflictos a la noción de lo "nacional". Entonar una canción "nacional" puede ser también un acto "vicario", legitimado por el poder de los mass media que reconstruyen elementos de la tradición. "No se le aplaude a un mariachi, se le aplaude a *un mariachi recomendado por Sting*", aclara el cronista, en un nuevo guiño al concepto de intertextualidad ("¡Ah, se me olvidaban las lecciones de intertextualidad!", escribe el cronista).

Frente a los charros y a la música popular contemporánea como antípodas, circula lo "tropical", casi como resabio de otro espacio que nunca fue el plato fuerte del escenario cultural mexicano, con excepción del bolero. En el mismo lugar donde conviven lo rural y lo urbano y a pesar o con los mariachis, México descubre su onda "tropicalosa", como arguye el cronista. La onda del bolero encuentra en esta ciudad ardientes seguidores, tal como lo demostró el "genio" consagrado de Agustín Lara, el llamado

137. *Ibíd.*, pág. 187.

“Flaco de Oro”. “Los tibiris”, son los espacios donde se asiste a los reductos de la sensualidad tropical:

I. Los tibiris: Lo tropical y la tolerancia

A los tropicalosos, cosquilleantes y cascabeleros, el destino les reservó los tibiris (de una canción de Daniel Santos: “el tibirí tábara”), originados en la urgencia de sitios de baile, que en este caso se improvisan en las calles, patios de escuela, galpones, fábricas abandonadas. [...]

Los tibiris se hacen cargo de los ritmos que el rock no admite: la cumbia, el merengue, el vallenato, la rumba, lo que al movilizar las caderas a la antigua evoca la sentencia de la publicidad: eres latino y tu sangre es liviana y ardiente; eres latino y te gusta entender lo que oyes (si te lo permite el equipo de sonido); eres latino y sabes que en la lista de los prestigios contemporáneos, lo tropical está por debajo del rock, pero al lado de la sensualidad directa y ventajosa¹³⁸.

El danzón cubano es el otro espacio de la nostalgia, donde los mayores acuden a recobrar su pasado “tropical”, pero en tanto pasado, ejecutan un rito marcado por lo “arcaico”; nadie baila ya danzones, a no ser que quiera “representar” el pasado.

Pero regresemos a los años 90. En el menú musical del México de hoy, existen figuras emblemáticas incorporadas por Monsiváis a sus crónicas, como Luis Miguel, cantante de baladas y boleros que incluye en su público desde niñas en edad escolar

138. *Ibidem*, pág. 114.

hasta señoras que asisten a sus conciertos, y Gloria Trevi, cantante y compositora y luego presentadora de televisión, que gracias al escándalo de sus intervenciones públicas, marcadas por el desparpajo en materia sexual, se convirtió en un icono mass mediático. Desde su famoso "Calentario" (así denominó un calendario donde incluía sus poses más atrevidas, incluida una donde se mostraba semidesnuda detrás de un tinglado de numerosos condones), hasta su reciente "desaparición" publicitaria acaecida en 1999 (nadie sabe cómo ni por qué se desapareció súbitamente de su programa televisivo), Gloria Trevi ha reconfigurado el panorama de los ídolos mexicanos tradicionales, hombres y charros, al proponer lo femenino, la creación de sus letras y una propuesta musical vinculada a la música popular contemporánea. Monsiváis se refiere así a su propuesta:

¿Cómo lo hizo? ¿Cómo la hizo? El ascenso de la Trevi es una de las nuevas fábulas urbanas. A mediados del primer acto, Gloria triste pero animosa se niega a devolverse a Monterrey, de donde vino a triunfar hace muy poco tiempo. Para ello hace uso de su insólita capacidad de supervivencia. La leyenda se amolda a las dotes de cada reportero. Gloria, sucesiva o simultáneamente, sola en la gran ciudad, se ve obligada a pedir limosna, a vender chicles, a cantar en el Metro, a dar clases de aerobics hasta doce horas seguidas, a vivir de milagro, a rechazar a lobos ansiosos de Caperucita que le ofrecen lo que sea¹³⁹.

139. *Ibidem*, pág. 169.

El espacio privado femenino es revelado en sus canciones; la adolescencia femenina surge como *leit motiv*; el resultado es el escándalo, primero de sus familiares y luego de las clases acomodadas mexicanas, católicas, apostólicas y guadalupanas, con el consiguiente efecto de impulso de las ventas de los discos de Gloria Trevi. Los medios acuden en su ayuda y hoy, Gloria Trevi, ya no quinceañera pero sí famosa, no deja de ser motivo de escándalo en México.

Un fenómeno similar, en tanto mass mediático e impulsado por los "oscuros" resortes del poder en México, es el de Luis Miguel, quien exporta un nuevo imaginario del mexicano: ya no el charro, ni la vitalidad y sensualidad homoerótica de Juan Gabriel: estamos frente a un joven elegante, sensual pero sin estridencias, "apto para todo público", que ejecuta un nuevo pacto entre tradición y modernidad:

Luis Miguel es un fenómeno y es un veterano. Sus biógrafos, y los hay a mares, no ahorran detalle alguno y lo conocen lo suficiente como para garantizar que no es extraterrestre. Luis Miguel (Gallego Bastery) nació en Veracruz el 19 de abril de 1970, es Aries, y sus padres el cantante español Luisito Rey y la italiana Marcela Bastery, hermana de la actriz Rosanna Podestá. Un día, según *TV y novelas* (junio de 1992), en "la fiesta particular de un conocido político" Luis Miguel cantó, la concurrencia se asombró y el contrato le fue adjudicado.

(Según otro rumor, el conocido político era un famoso jefe de policía)¹⁴⁰.

En el triunfo estrepitoso del disco de boleros de Luis Mi algo tienen que ver el regreso internacional del género (en los años de la cacería de la Identidad), los magníficos arreglos de Armando Manzanero, y la combinación sorpresiva de alguien tan joven y de materiales tan viejos. Sin embargo, según creo, la apoteosis de *Romántico* se debe en lo básico a la operación que recubre con elementos del Ayer las sensaciones del Ahora. El bolero ha sido lo íntimo que se insinuaba en el público. Gracias a Luis Mi, el bolero es lo público con utilería intimista. "CONTIGO A LA DISTANCIA, AMADA MÍA, ESTARÉ"¹⁴¹.

Tal como hemos visualizado a lo largo de la descripción de los fragmentos de las crónicas de Monsiváis, descifrar el acto de simulacro que constituye toda operación de un icono de la mass-mediática es crucial para comprender la recepción de los espectáculos por parte del público. Monsiváis nos revela que ya no sólo es el cantante quien ejecuta un acto simulado, quien asiste también "simula" su escucha:

Albergo una sospecha: aquí se viene a todo menos a escuchar a Luis Miguel, ya lo oyeron y lo oirán, aquí se viene a *ver* a Luis Miguel y a recibir el griterío que es la canción genuina, la melodía de su predilección. Si uno se fija en las canciones se pierde lo fundamental del concierto¹⁴².

140. *Ibidem*, págs 193-194.

141. *Ibidem*, pág. 196.

142. *Ibidem*, pág. 192.

Aunque el rock no es el espacio privilegiado de las crónicas de Monsiváis, no deja de acotar el fenómeno dentro de los movimientos contraculturales del México contemporáneo. Contracultura que tiene que ver con exclusión, con la búsqueda de lo alternativo (si es posible); con otros espacios que a pesar de su búsqueda de lo auténtico, no dejan de ser también construcciones de lo auténtico. De esta operación de los márgenes, describe los trueques (tianguis) donde los amantes del rock buscan sus objetos de consumo:

En el Tianguis, la contracultura de los setenta se las arregla para persistir, vibrante y capaz de reproducirse sin el apoyo de la televisión. Esos punks o rockeros o ácratas mexicanos hallan el suministro de energía en las obsesiones que tantos otros han jubilado¹⁴³.

Un aporte definitivo del cronista mexicano es la inclusión de la música popular de los "bordes", de la periferia, en sus observaciones sobre la nación; no sólo lo "folk" como el Huapango, sino también personajes como Gloria Trevi, Luis Miguel, fenómenos de masas, desvinculándose así de puristas y ortodoxos en cuanto a la discusión sobre la nación se refiere¹⁴⁴. Discusión que admite la

143. *Ibidem*, pág. 157.

144. La discusión sobre qué podemos definir como música popular de un país no es nueva, ni pertenece sólo a la discusión sobre lo auténtico y lo masivo. Ya en 1931, Béla Bartók, se refería con desprecio a la música gitana y la excluía del panorama de la música popular húngara, en contraposición a los trabajos de

crítica, pues si Monsiváis tiene el mérito de llevar a sus crónicas tales personajes, habitualmente excluidos de las discusiones teóricas de la academia, también, como hemos observado en los ejemplos citados, problematiza su presencia en el complejo ámbito de la nación y sus representaciones, ya que tampoco olvida el poderosísimo papel de los medios masivos en su "legitimación".

Liszt: "La música que las bandas gitanas tocan por dinero, no es más que la reciente música popularesca húngara. El objetivo de dicha música consiste en satisfacer, entre nosotros, exigencias musicales inferiores. Vale decir: la misma tarea asignada a las cancioncillas y a los trozos de opereta en los países de Europa occidental. Nos referimos al repertorio de las pequeñas orquestas tipo schrammel, etc, etc. Pero hay algo que podemos comprobar con verdadero placer: la música popularesca húngara, inexactamente llamada "música gitana", tiene un valor superior al de la hez musical extranjera mencionada arriba. Sin embargo, y a pesar de ello, debemos protestar con energía contra quienes puedan atribuirle una importancia mayor que la de cualquier musiquita hecha para divertir a gente de mal gusto y amante de las trivialidades". (Béla Bartók. *Escritos sobre música popular*. México :Siglo XXI Editores, 1987, pág. 115).

V.2. Los temas: sujetos excluidos o la conquista de nuevos espacios

Tal como hemos señalado en la introducción y en anteriores capítulos de este trabajo, si algo caracteriza la obra del escritor mexicano Carlos Monsiváis, es su permanente recurrencia a sujetos-borde, excluidos, "sin voz", o como los quiere la crítica postcolonial, sujetos subalternos, que aunque como es el caso de los ídolos massmediáticos pueden gozar de la legitimación de la "Aldea global", no acceden sin embargo a los estudios formales del canon. El escritor ha expresado claramente que se trata de una opción y no de una simple casualidad:

Ya no se trata únicamente de darle voz a los grupos indígenas, a los indocumentados, desempleados, subempleados, organizadores de sindicatos independientes, jornaleros agrícolas, campesinos sin tierras, feministas, homosexuales, enfermos mentales, analfabetas. Se trata de darle voz a marginados y desposeídos, oponiéndose y destruyendo la idea de la noticia como mercancía¹⁴⁵.

Esta formulación ha actuado como pivote de una obra que sin cesar alude a las "grietas" de la nación, aún cuando lo realiza

145. Carlos Monsiváis. *A ustedes les consta. Op. Cit.*, pág. 16.

desde la simulación y la ironía. Monsiváis otorga un espacio privilegiado al colectivo popular que integra a ratos lo arcaico, a ratos lo más mediático en sociedades dinámicas en sus intercambios culturales. Tal como arguye Martín-Barbero, la alusión permanente de Monsiváis a los espacios de lo popular –los salones de baile, el danzón, el bolero, “el hoyo punk”, el carnaval, el relajo, las groserías, la dimensión “nacional” del fútbol o del boxeo- logra reconfigurar un espacio propio, hacer “la habitación propia” de lo popular urbano en América Latina:

Monsiváis ha prestado una especial atención a esa veta de lo popular urbano que abre la relación entre grosería y política. [...] Más allá del peso específico que puedan cobrar en cada situación nacional esas “expresiones” de lo popular, lo que resulta decisivo es el señalamiento del sentido que adquiere: son las masas haciéndose socialmente visibles¹⁴⁶.

En América Latina, la apropiación que se ha hecho de los estudios postcoloniales y por tanto del término que define lo subalterno, más que poner de relieve una dominación cultural, ha buscado asumir, a partir del examen de su situación cultural, una existencia positiva, capaz de desarrollarse y promover otras formas de expresión cultural o hibridar y mestizar las ya existentes.

¹⁴⁶. Jesús Martín Barbero. *De los medios a las mediaciones*. Barcelona : Editorial Gustavo Gili, 1993, pág. 211.

Así también lo vislumbra Carlos Monsiváis cuando elabora su análisis de la apropiación por parte de las clases subalternas de los registros de los medios de comunicación masivos:

La manera y los métodos en que colectividades sin poder político ni representación social asimilan los ofrecimientos a su alcance, sexualizan el melodrama, derivan de un humor infame hilos satíricos, se divierten y se conmueven sin modificarse ideológicamente, persisten en la rebeldía política al cabo de una impresionante campaña despolitizadora, vivifican a su modo su cotidianidad y tradiciones convirtiendo las carencias en técnica identificatoria [...] **Las clases subalternas asumen, porque no les queda de otra, una industria vulgar y pedestre, y ciertamente la transforma en autocomplacencia y degradación, pero también en identidad regocijante y combativa**¹⁴⁷.

Como hemos leído, el cronista mexicano alude como Barbero a la doble dimensión de lo subalterno, movimiento que va de lo negativo a lo positivo y se regresa, para reconocerse en la diferencia pero también postular y proveer espacios para lo subalterno.

Aunque Monsiváis alerta en sus trabajos sobre el peligro de reconocerse América Latina como periferia, lo que pareciera contradecir la lógica de los estudios postcoloniales, creemos que,

¹⁴⁷. Carlos Monsiváis. "Notas sobre el Estado, la cultura nacional y las culturas populares". En: *Cuadernos políticos*, Nro. 30, pág. 42. Citado por Jesús Martín Barbero, *Op. Cit.*, pág. 312. (Las negritas son nuestras)

como explica en el párrafo anteriormente citado, sí reconoce la existencia de las clases subalternas, pero quiere que esta noción no se asimile a la idea de un estatus inamovible, sino en cualquier caso como punto de origen de múltiples transformaciones que operan desde allí.

En razón de que la discusión teórica sobre tales asuntos se inicia con el desarrollo de los estudios postcoloniales, creímos pertinente, antes de pasar a revisar la expresión de esta preocupación en la obra del cronista mexicano, repasar de manera breve los principales aportes e hitos de esta vertiente crítica en América Latina, toda vez que excede los alcances del capítulo teórico.

V.2.a. La apropiación de lo postcolonial en América Latina

La crítica que va a dar impulso al estudio de los estudios postcoloniales no incluye a países con descolonización de vieja data como América Latina –colonización hispana- dentro de los alcances de sus propuestas. Pese a tal punto de vista, algunos sectores de la crítica norteamericana, y más allá, de la propia América Latina, han considerado dichos trabajos igualmente válidos para explicar

ciertas expresiones en la cultura contemporánea, que buscan por un lado resemantizar las cuestiones de la identidad -lo que está atado a la discusión sobre las culturas hegemónicas y los mecanismos de resistencia-, la cuestión del sujeto femenino y de otros colectivos excluidos, así como la expresión en nuevos formatos tales como los mass-media, esta última incluida también dentro del objeto de análisis de los estudios culturales.

De hecho, formulaciones como: "usamos el término "postcolonial" para referirnos a toda la cultura afectada por el proceso imperial desde el momento de la colonización hasta nuestros días"¹⁴⁸, hacen que la definición pueda aplicarse en América Latina, ya que es posible constatar en estos territorios las incontables muestras de "la cultura afectada por el proceso imperial", pese a la distancia de los procesos de independencia en estos territorios. "El legado cultural hispano", expresado en la religión y el idioma continúa siendo motivo de discusión en muchos países y, más allá, el intercambio con otras culturas, como la africana en las ex-colonias españolas americanas, prosigue como el símbolo de un corte aún no resuelto en muchos países donde la

148. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. "El imperio contraescribe: introducción a la teoría y la práctica del postcolonialismo". En: *La Literatura comparada : principios y métodos* / María José Vega y Neus Carbonell. Madrid : Gredos, 1998, pág. 179.

separación entre la religión oficial –el catolicismo- y los sincretismos africanos es motivo de luchas religiosas y políticas¹⁴⁹.

A su vez, la fuerte discriminación de los colectivos indígenas – véase el caso Chiapas, o sencillamente el *modus operandi* de la oligarquía “blanca” de Perú y Ecuador- no escapa de un problema histórico cuyo origen se remonta a la colonización y sus modos de exclusión. Gran parte de la literatura que se escribe en estos países y aún cuando no se trate de “alegorías nacionales”, en sentido estricto, examina “de manera crítica la relación colonial”¹⁵⁰ y propone enunciados simbólicos diferentes a la tradición occidental. La aplicación así de la teoría postcolonial permitiría entonces una reflexión que incluya los resultados problemáticos de la herencia colonial o, en palabras de Walter Mignolo:

Repensar las herencias coloniales y las teorías postcoloniales junto a una reconfiguración geopolítica y geocultural de las Américas. La división tanto geopolítica (particularmente geolingüística), es el resultado de distribuciones y

149. Sobre este tema, es interesante el trabajo de Bekunuru Kubayanda sobre la exclusión en el discurso de los descendientes africanos en Latinoamérica. El crítico hace alusión a la doble condición de periferia o de marginación de estos colectivos, en la ya marginada América Latina, pero cuya exclusión se hace más patente por la continuidad de las ideologías de los “blancos criollos” y sus mecanismos de poder. Ver: Josaphat Bekunuru Kubayanda. “Minority Discourse and the African Collective: some Examples from Latin American and Caribbean Literature”, en: *The nature and context of minority discourse* / Edited By Abdul R. JanMohamed and David Lloyd. New York, Oxford : Oxford University Press, 1990, págs. 216-263.

150. Jean-Marc Moura. “Francophonie et critique postcoloniale”. En : *Revue de Littérature Comparée*, Jav-Mars 1997, pág. 62.

clasificaciones coloniales. Esto es, herencias coloniales, en el propio sentido de la palabra herencia. La incomunicación (o la poca y dificultosa) comunicación entre Hispanoamérica, Brasil y las islas del Caribe (cuyas lenguas oficiales son tanto el español como el francés y el inglés), es obra tanto de la distribución geocultural colonialista como de los resabios de las herencias coloniales en la organización y distribución del saber. Una de las tareas (quizás de descolonización intelectual) que la teorización postcolonial nos puede ayudar a llevar adelante es la de repensar la superposición de herencias coloniales, en áreas culturales como las Américas y el Caribe, en vez de hacerlo siguiendo una división de fronteras lingüísticas y sus correspondientes cronologías lingüístico-económico-imperiales¹⁵¹.

Pese a la apropiación del término postcolonial que hacen muchos críticos en América Latina, no toda la crítica está de acuerdo, o por lo menos no de la misma manera, en apropiarse de esta discusión en los terrenos del "Nuevo Mundo". Uno de los críticos que ha desarrollado teoría en torno a la definición de postcolonialismo es el autor citado anteriormente, Walter Mignolo, desde la Universidad de Duke, en Estados Unidos. Mignolo revisa la pertinencia del empleo del término en las "Américas" y alerta sobre la necesidad de distinguir entre las condiciones que darían lugar al postmodernismo y las del postcolonialismo. Desde su óptica, el término postmoderno debería aplicarse a las colonias de asentamiento y el postcolonialismo a las colonias de profundo asentamiento; dos estratos jerárquicos que definen una

151. Walter Mignolo. "Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales". En: *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, Vol LXI. Enero-

terminología en función de la duración de los vínculos coloniales.

Siguiendo a Cornel West, Mignolo arguye que:

En un juego de palabras, se podría decir que la postmodernidad es el discurso de la contramodernidad emergida en las *colonias de asentamiento*; mientras que la postcolonialidad es el discurso de la contramodernidad manifestada por la *colonización de profundo asentamiento* (p. ej., Algeria, India, Kenya, Jamaica, Indonesia, etc.), donde el poder colonial se mantuvo con una particular brutalidad¹⁵².

Aclara el crítico que en razón de que West toma la fecha de 1945 como un hito importante en los procesos de descolonización, se incluiría la descolonización con relación al Imperio Británico y las colonias alemanas y francesas pero no la hispana y lusoamericana en la discusión de estos ámbitos. Esto a su vez explicaría, según Mignolo, el empleo más frecuente de la acepción de postmodernidad en la academia de América Latina y Estados Unidos.

El discurso de Mignolo exige un empleo de lo postcolonial orientado por numerosos límites, pero reconoce la validez de su

Junio 1995. Núms. 170-171, pág. 37.

¹⁵². Walter Mignolo. "La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales". En: *Postmodernidad y postcolonialidad* / Alfonso de Toro (ed) Frankfurt am Main : Iberoamericana, 1997, pág. 54.

aplicación cuando se destina a la revisión de lo que él denomina los “*loci* de enunciación”, los lugares desde donde los sujetos del tercer mundo elaboran discursos y dejan escuchar su voz:

Se puede conjeturar, que una característica substancial de lo postcolonial lo constituye la emergencia de los *loci* de enunciación de acciones sociales que surgen de los países del tercer mundo, y que invierten la imagen contraria producida y sostenida por una larga tradición desde la herencia colonial, hasta la redistribución de la labor científica¹⁵³.

Tal formulación nos recuerda a la revisión que hace Said sobre la imagen de Oriente que construye desde Occidente; así la propuesta de Mignolo tiende de nuevo lazos con la propuesta de lo postcolonial, insistiendo no obstante en la conveniencia de aludir a los *loci* de enunciación y no tanto a la condición histórica postcolonial; desde su óptica “la teorización postcolonial lucha por un desplazamiento del *locus* de enunciación del primer al tercer mundo”¹⁵⁴.

A su vez, desde su óptica, la teorización de lo postcolonial ha posibilitado la discusión sobre las nociones de género:

La introducción del género y el feminismo dentro de la crítica colonial confirman los avances epistemológicos siendo

153. *Ibidem*, pág. 60.

154. *Ibidem*, pág. 59.

presentados por la teorización postcolonial en dos diferentes y complementarias direcciones, como mínimo: una, la rearticulación de la complicidad entre la modernidad y la violencia de la razón al descubrir la supresión de cualidades secundarias del campo del conocimiento; la otra, al abrir al trabajo erudito y la búsqueda académica a la esfera pública más allá de la academia¹⁵⁵.

Con estas palabras, Walter Mignolo amplía su propuesta de la pertinencia de esta vertiente crítica más allá de lo que él denominó como lo estrictamente "geocultural" para extenderla a otros escenarios que aluden a una redefinición de conceptos dentro de las vastas consecuencias de varias herencias coloniales e imperiales, según su propio trabajo.

Igualmente, el crítico se opone a la equivalencia del término con expresiones como hibridación, mestizaje, "espacio entre medio". Mignolo participa así de la diferente apropiación de esta teoría que elaboraron Edward Said y Homi Bhaba; teóricos precursores de lo postcolonial. Mientras que para Said lo híbrido no es posible dentro del campo de su estudio, Bhaba sí alude a esta condición de las nuevas prácticas culturales; así lo explica Joan Elies-Adell:

Para Babha, hay que aprovechar el cruce, el choque que se produce entre la cultura imperialista y las prácticas locales y

¹⁵⁵. *Ibidem*, pág. 69.

autóctonas, ya que de ese choque surgen formas culturales diferentes que, inconscientemente, pueden convertirse en formas de resistencia al poder colonial. Piensa Bhabha que si lo que se quiere es subvertir el enorme poder de la cultura colonial, esto sólo se podrá conseguir si los intelectuales y teóricos se deciden definitivamente a "habitar" la cultura (Bhabha, 1990), si se apropian y re-apropian la cultura sin adoptar la actitud periférica marginalizante que consistiría en repetir miméticamente los discursos coloniales o rechazar todo aquello que no fuera "propio", "auténtico" o "autéctono". [...] Es en este contexto donde empieza a tener sentido hablar de lo híbrido y de una cultura de la mezcla, en la que el simple dualismo que separa el Primero y el Tercer Mundo se desploma para dar lugar a lo que Homi Bhabha (1990) llama una "comunidad diferencial"¹⁵⁶.

En América Latina y Estados Unidos, la discusión sobre lo híbrido ha sido ampliamente desarrollada, tanto para combatirla como para teorizar desde ella; hablamos de Néstor García Canclini, a quien nos referiremos más adelante; posición que ha sido contrastada como hemos leído por Walter Dignolo así como por Antonio Cornejo Polar, quien prefiere hablar de heterogeneidad y también por otros críticos como Jesús Martín Barbero, Rita De Grandis y Misha Kokotovic, entre otros.

Dignolo también efectúa una revisión importante como es la discusión entre postcolonialismo y "posoccidentalismo"; para él la revisión disciplinaria desde las "Américas" debería efectuarse desde el posoccidentalismo, y no desde el postmodernismo,

¹⁵⁶. Joan-Elies Adell. "La teoría literaria postcolonial". En: *Quimera: revista de*

adscribiéndose a su vez a la tesis sostenida por parte de la crítica sobre el proyecto inconcluso de la modernidad en América Latina, lo que impediría hablar de un “post” en estos territorios. Opta así por la posición de lo posoccidental, ya que:

“Posoccidentalismo” puede designar la reflexión crítica sobre la situación histórica de América Latina que emerge durante el siglo XIX, cuando se van redefiniendo las relaciones con Europa y gestando el discurso de la “identidad latinoamericana”, pasando por el ingreso de Estados Unidos, hasta la situación actual en que el término adquiere una nueva dimensión debido a la inserción del capitalismo en “Oriente” (este y sureste de Asia)¹⁵⁷.

El contraste que elabora Mignolo aquí está focalizado en torno a lo histórico, pero como él mismo señala en su trabajo sobre lo postcolonial lo relevante es considerar los nuevos *loci* de enunciación que surgen en el Tercer Mundo.

Pasemos a examinar la propuesta otro crítico, Klor de Alva. Desde su óptica, el término “subalterno”, derivado de la teoría postcolonial, admite significaciones en torno a lo étnico, lo genérico y lo sexual, que responden así a la utilización de dicho enunciado como un cambio de las apropiaciones tradicionales, quizás

literatura. Nro. 174- Noviembre 1998, pág. 33.

157. Walter Mignolo. “Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, Nros. 176-177, julio-diciembre 1996, pág. 680.

vinculado a las propuestas postmodernas que encuentran en la abolición de los metarrelatos totalizadores su razón de ser.

La intención irónica de Klor de Alva se patentiza en el título del trabajo que abordaremos aquí: "Heteroglosia en el barrio: cuando los nativos responden, las voces se multiplican". El texto se inicia con una importante reflexión de Carla Trujillo sobre la obra de N. Saporta Sternbach sobre la condición doble de exclusión de las mujeres chicanas y lesbianas y su conflictiva asimilación a cualquiera de ambos colectivos. Lo primero que quiere apuntar es que ninguna experiencia de los colectivos de los subalternos es idéntica en sí misma. Luego de varios ejemplos sobre la forma como varios sujetos viven su "chicanidad" y la presencia de la heteroglosia de los mismos – atada con la teoría polifónica de Bajtin-, ya que "cuando los nativos comenzaron a responder, sus voces se multiplicaron, mostrando así que no eran tan cognoscibles o univocales como una vez se supuso"¹⁵⁸, Klor de Alva concluye que:

Cuando uno está tratando con lo subalterno – una posición perfilada en el claro hecho social de la subordinación y basado a menudo en la etnicidad, género, y/o clase – la

158. Klor de Alva. " Heteroglosia en el barrio: cuando los nativos responden, las voces se multiplican". En: *De palabra y obra en el nuevo mundo. 4. Tramas de la identidad*. México : Siglo XXI Editores, 1995, pág. 301.

cuestión de la (in) visibilidad, esto es, de invisibilidad o visibilidad, es siempre problemática, particularmente cuando el subalterno alcanza el punto donde cuestiona su propia condición, su relación subordinada al grupo dominante¹⁵⁹.

El crítico, chicano y "latino en Estados Unidos", mexicano para unos y "gringo" para otros, quiere resaltar en su recorrido teórico sobre el término su personal apropiación del mismo y, más allá de anteponer su propia imagen, colocar el acento en el cambio que supone en la episteme contemporánea y concretamente la problematización que supone para la etnología y la antropología, el hecho de que los propios "nativos" hablen y sean los que consideren si una teoría o no es aplicable a su experiencia. Por tanto,

cultivar la confusión es el primer paso que los subalternos deben dar. Al apropiarse de espacios en los mismos vehículos de representación empleados por los sectores dominantes, los subalternos pueden confundir las imágenes hegemónicas que otros han hecho de ellos¹⁶⁰.

El conflicto, digamos parafraseando al crítico, es que cuando los subalternos hablan, desaparecen las mediaciones. Es evidente que Klor de Alva privilegia el referente de exclusión para la denominación de la subalternidad, y en esta exclusión, sus formas de aplicación en lo étnico, el género y la clase social.

159. *Ídem*.

160. *Ibidem*, pág. 302.

Siguiendo la problematización del concepto en América Latina, encontramos la propuesta de otro renombrado crítico, Néstor García Canclini, quien ha recorrido el camino de la "hibridez" al dedicar un libro entero al fenómeno. Pero al igual que Mignolo, para él también existen "prohibiciones" en la acepción de postcolonialidad y subalternidad y teme la apropiación en América Latina de teorías "foráneas", producidas por los centros académicos de las grandes metrópolis y, por tanto incapaces de explicar un proceso alejado de los lugares donde se produce la teoría.

En su trabajo sobre "Cultura Transnacional y culturas populares" García Canclini realiza un recorrido histórico sobre las diferentes teorías que desde los años sesenta se han empleado para estudiar las estrategias de dominación. Recuerda el teórico que, gracias a la aplicación de la teoría de la dependencia, se asumía al poder con un papel omnímodo y "no se reconocía ninguna autonomía a las clases populares"¹⁶¹. Pero en los setenta, y gracias "a la influencia gramsciana", acota, se "prestó mayor

161. Nestor García Canclini. "Cultura transnacional y culturas populares: bases teórico-metodológicas para la investigación". En: *Cultura transnacional y culturas populares* / Nestor García Canclini y Rafael Roncagliolo Editores. Lima : IPAL, Instituto para América Latina, 1988, pág. 21.

atención a la capacidad de réplica y autonomía de las clases subalternas”¹⁶².

Pese al avance que tal hecho implicó, García Canclini advierte en este trabajo sobre la proliferación exacerbada de estudios que vieron “resistencias” por doquier, donde solamente hubo lo que él cataloga como simples recursos populares para resolver los problemas. Deslinda en forma clara el paso de la dominación a la hegemonía con las siguientes palabras:

¿En qué consiste el cambio? Entendemos por hegemonía – a diferencia de la dominación, que se ejerce sobre adversarios y mediante la violencia- un proceso de dirección política e ideológica en el que una clase o sector logra una apropiación preferencial de las instancias de poder en alianza con otras clases, admitiendo espacios donde los grupos subalternos desarrollan prácticas independientes y no siempre “funcionales” para la reproducción del sistema¹⁶³.

Pese a utilizar la terminología de subalterno con toda la amplitud y recurrir al igual que Said y Spivak a Gramsci, critica a su vez la apropiación del término postcolonialidad en América Latina. Citamos el párrafo completo porque nos parece relevante a la hora de trazar el mapa del concepto en esta parte del mundo:

162. *Ídem*.

163. *Ibidem*, pág. 22.

La literatura antiimperialista de los años sesenta manejó un esquema tradicional de la acción imperial, que a veces se extiende hasta hoy como si América Latina viviera todavía en esa etapa de expansión colonial basada en la ocupación económico-política de los territorios por parte de una nación metropolitana, con la consiguiente imposición de su cultura (como lo hicieron España y Portugal en América: Francia, Inglaterra y Holanda en África). Es significativo que muchos sociólogos y ensayistas, por ejemplo en el peronismo, hablaran de dominación colonialista y poblaran sus escritos con citas de Fanon y otros autores africanos¹⁶⁴.

Como observamos en el párrafo anterior, el crítico cuestiona la aplicación de los estudios postcoloniales y considera tal enfoque:

[...] inadecuado para entender las actuales relaciones de poder internacional. No sirve para explicar el desarrollo planetario de un sistema industrial, tecnológico, financiero y cultural, cuya sede no está en una sola nación, sino en una compleja red de estructuras económicas e ideológicas¹⁶⁵.

La crítica anterior es repetida por muchos críticos en nuestros días – las consideraciones de García Canclini son de 1988- pero para muchos de los estudiosos también tal amplitud de las relaciones “coloniales” permite renovar el uso del término y aplicarlo en forma más compleja a nuestra “aldea global”.

Por otro lado, es interesante observar como García Canclini se apropia del concepto de “sulbalternidad” en forma bastante

164. *Ibidem*, pág. 25.

165. *Ibidem*, pág. 60.

diferente a la expuesta por Klor de Alva, privilegiando la cuestión del "consumo" para la determinación de la subalternidad: "la desigualdad en la apropiación de los bienes es un factor clave para que las culturas sean subalternas"¹⁶⁶. Ni género, ni raza; los subalternos serían entonces aquellos excluidos del gran menú del consumo, con lo cual la valoración del concepto se hace por el factor económico, definición que en cualquier caso nos resulta limitada.

Eduardo Gruner participa también de las reticencias de García Canclini sobre la pertinencia del postcolonialismo como categoría de análisis en América Latina, y aunque celebra la reintroducción de la historia y por tanto de la política en los estudios postcoloniales, alerta sobre las "entelequias indiferenciadoras" que a partir de la aplicación del mismo tipo de análisis a diferentes sociedades, producen resultados muy discutibles. Desde su óptica:

[...] estudiar con tales generalizaciones dos países como Argelia y Argentina, es por lo menos difícilmente conmensurable. Pretender ponerlas en la misma bolsa implica una homogeneización ella sí reduccionista y empobrecedora, aunque se haga en nombre de Lacan o Derrida. Eso es lo que a veces ha sucedido aun con pensadores tan complejos como el mismo Jameson, cuando ha intentado explicar toda la literatura del "Tercer Mundo" bajo el régimen hermenéutico global de la "alegoría nacional", con lo cual sale el tiro por la

166. *Ídem*.

culata y se obtiene, para continuar con la figura, lo peor de dos mundos: por un lado se dice una obviedad de un grado de generalización poco útil (cualquier producto de la cultura de cualquier sociedad trasmite en alguna medida imágenes "nacionales"); por otro lado se pasa un rasero unificador que tiende a suprimir toda la etiqueta de las especificidades estilísticas, semánticas, retóricas, etc.¹⁶⁷.

Gruner tampoco es partidario de ampliar el concepto de postcolonialidad o multiculturalismo "para incluir a las minorías étnicas, culturales, sexuales, etcétera, *internas* a las propias sociedades metropolitanas"¹⁶⁸, aún cuando tales subalternidades respondan a fenómenos migratorios procedentes de la periferia, afirmación que se contrapone en forma diametral a las propuestas de Klor de Alva y de Nelly Richard, sobre quien discutiremos líneas más adelante.

Aunque estamos de acuerdo con Gruber en cuanto a que hay que "retornar al análisis cuidadoso de las estrategias específicas" para estudiar por ejemplo la obra de un escritor turco en Berlín o de un chicano en Nueva York, dudamos que su condición de territorialidad en tierras "metropolitanas" u "occidentales" lo desligue del eje fronterizo periférico de donde proviene, aunque se

167. Eduardo Gruner. "Una introducción alegórica a Jameson y Zizek". En: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires : Paidós, 1998, págs. 60-61.

168. *Ibidem*, pág. 62.

afirme a través de la negación, en palabras de Nelly Richard.

Desde la revisión del concepto de la postmodernidad, la crítica chilena Nelly Richard, quien elabora su teoría desde el área de los estudios culturales, propone a Latinoamérica como "orilla" desplazada de la hegemonía, que posibilita la apropiación del término de subalternidad:

Latinoamérica –orilla geográfica pero sobre todo figura enunciativa en el borde desvalido, no garantizado de los pactos hegemónicos– tiene mucho que aprovechar del cuestionamiento posmoderno a las jerarquías centrales de la razón universal dominante. Pretendo aquí subrayar dos de las reformulaciones postmodernistas (identidad/alteridad, centro/periferia) que desafían el pensamiento latinoamericano tradicional con sus nuevas articulaciones críticas¹⁶⁹.

Para la crítica, la definición del "otro" que reelabora la postmodernidad permite "rearticular en una nueva poética y política de los márgenes que vaya empujando las voces subalternas y descentradas, a tomarse por asalto el canon de la autoridad cultural"¹⁷⁰, operación que permite a su vez la "multiplicación" de las voces del otro, posición a la que se suma Klor de Alva cuando escribe: "Cuando los nativos hablan, las voces se multiplican".

169. Nelly Richard. "Alteridad y descentramiento culturales". En : *Revista Chilena de Literatura*, Nro. 42, 1993, pág. 210.

170. *Ibidem*, pág. 212.

Aunque en su artículo, Richard no aborda directamente la discusión sobre la postcolonialidad, sino, como ya hemos señalado, reflexiona sobre la pertinencia de la apropiación del término postmodernidad en América Latina, sí emplea los mismos enunciados de la crítica postcolonial para referirse a la problemática del sujeto (ella lo asume como colonial) con las siguientes palabras:

La problemática del sujeto colonial releva de un gesto doble: el gesto colonizador de asignar identidad según la norma occidentalizada de lo Mismo (la identidad por imposición) y el gesto anticolonialista de re-afirmarse desde la negación (la identidad por oposición). El trazado en negativo de la figura del Otro delineada por la cultura dominante es reinvertido por el sujeto colonial en contra-identidad sin salirse de la tendencia logocéntrica a "dicotomizar el continuum humano en contrastes nosotros-ellos y a esencializar el "otro" resultante. La esencialización de sí mismo como el Otro de la colonización a la que recurre el sujeto colonizado en una pose invertida, su búsqueda esencialista de una identidad profunda y verdadera (auténtica) sellada por un mito de origen, intentan reparar el vacío que deja la falta de lo "propio" en culturas de la ajenidad: en culturas del préstamo hechas de sustitutos que acusan el déficit de originales y originalidad¹⁷¹.

Como deducimos de la lectura del párrafo anterior, Richard revisa la noción de lo "auténtico"; complejiza lo que la identidad considera como lo propio en el sujeto de los márgenes.

171. *Ídem*.

En cualquier caso y pese a las distancias teóricas que se deben tomar con las generalizaciones de conceptos y periodizaciones históricas, que podrían pecar también de suscribirse al pacto del "logocentrismo universal", creemos que el quiebre epistemológico que implicó la discusión sobre el postmodernismo y la postcolonialidad permite un acercamiento enriquecido a realidades "periféricas", no sólo en tanto su pertenencia o no al gran menú del "desarrollo", sino que también alientan el estudio de los "márgenes" del Otro aún dentro de las viejas metrópolis.

Igualmente, creemos, con Alfonso de Toro, que la producción de discursos fuera de América Latina no los descalifica de entrada para su aplicación en estos países, ya que:

[...] el cambio fundamental en el pensamiento de Latinoamérica se produce cuando los intelectuales y los teóricos se deciden definitivamente a habitar la cultura (Bhabha, 1994), se apropian y re-apropian de ésta sin tomar una actitud periférica marginalizante que consiste en repetir o simplemente en rechazar "lo que no sea puramente latinoamericano" considerando todo el pensamiento eurocentrista como hegemónico"¹⁷².

172. Alfonso de Toro. "Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica". En: *Postmodernidad y postcolonialidad : breves reflexiones*

Como podemos afirmar luego de leer la cita anterior, marginalizar la periferia sólo impide rescribirla.

Tal como sugieren los estudios de Jesús Martín Barbero, Néstor García Canclini, William Rowe, Nelly Richard y el propio Carlos Monsiváis, es en la denominada cultura popular donde se ha expresado las tensiones entre lo hegemónico y lo subalterno en América Latina; un espacio donde lo híbrido y las resistencias han posibilitado intercambios simbólicos y donde se expresa en forma dispersa, las apropiaciones de lo nacional y la idea de Nación.

Desde estas latitudes se insta a considerar la tensión de estos conceptos, a observar cómo “los múltiples y variados intercambios culturales entre clases y grupos étnicos en América Latina, acelerados por el proceso de urbanización, produjeron formas múltiples “cruzadas” o híbridas¹⁷³” que impiden o por lo menos cuestionan el estatismo al que suele asociarse la idea de subalternidad para proponer más bien la señalización de un término que también es posible identificar con lo dinámico y como hemos acotado, con las resistencias.

sobre Latinoamérica / Alfonso de Todo (ed). Frankfurt am Main : Vervuert; Madrid : Iberoamericana, 1997, pág. 28.

¹⁷³. William Rowe y Vivian Schelling. *Op. Cit.*, pág. 166.

V.2.b. Sujetos subalternos que "hablan": la obra de Carlos Monsiváis

En la obra del cronista mexicano, tal como hemos afirmado al iniciar este aparte, constatamos una preocupación manifiesta por incluir una lectura de lo cotidiano y las grandes mayorías. Los sujetos subalternos y los modos de exclusión, reciben por parte de Monsiváis una mirada atenta y dispuesta a revelar claves operativas, con el apoyo de la ironía. Así encontramos temas como la prostitución en la crónica sobre Agustín Lara (famoso compositor mexicano de boleros), la grosería en Isela Vega o la vida de ídolos que provienen de la periferia: El Santo (boxeador de lucha libre), Agustín Lara, entre otros.

Igualmente, todo el libro *de Escenas de Pudor y liviandad* podría inscribirse dentro de esta búsqueda de colocar lo "bajo", lo excluido dentro de la discusión de la cultura oficial o de la Alta Cultura como el acento primordial de sus reflexiones; aquí encontramos referencias a figuras como Celia Montalván, Cantinflas, María Félix, Dolores del Río y Juan Gabriel, así como a los espacios de la fiesta y las celebraciones del cuerpo y lo sexual.

Pero no sólo se detiene Monsiváis en los ídolos de las masas para insertarlos así en otra región del campo cultural. Los sujetos anónimos son también eje de sus textos y para eso, se apoya también en la tipografía: El Feliz Poseedor del Boletín, el Jugador Número Doce, la Afición Mexicana, son personajes anónimos, pero que en sus crónicas cobran importancia no sólo al nombrarlos y describir sus emociones, sino al colocar en mayúsculas una mención que correspondería sólo a un nombre propio.

Anunciada como *leit motiv* de su obra en *A ustedes les consta*, Monsiváis propone en sus crónicas una mirada hacia el sujeto subalterno, hacia las orillas de la tradición y la modernidad, pero con una percepción inédita, que descubra todos los matices de una realidad o ficción mass-mediática; una mirada no alienada, oblicua, en palabras del crítico Néstor García Canclini.

En la plegaria inicial de "Gool, somos el desmadre", también participa de esta motivación al escribir: "destruye por lo menos mis puntos de vista más obvios sobre las turbas". Para Monsiváis, esta condición de la crónica que solicita aquí es recurso inherente a ella desde la conquista: "He aquí un rasgo de la crónica virreinal que heredaré la independiente: su condición de arte celebratorio que

transmuta en hazañas los hechos comunes y vuelve de inmediato legendarias las hazañas recientes”¹⁷⁴. Para el cronista,

[...] si el poeta es el maestro de la Nación, el cronista es su memoria y en la crónica opone la realidad de las costumbres a la irrealidad de las pretensiones “cosmopolitas”, erigiendo un género ambiguo que va del anticolonialismo al chovinismo y de regreso¹⁷⁵.

Como parte de la propuesta conceptual que elabora en sus hipertextos, Monsiváis recurre al universo cotidiano para legitimar los nuevos espacios de poder que ocupan los sujetos excluidos en el México y la Latinoamérica de hoy. Así, en *Entrada Libre*, nos dice:

Lo cotidiano, negado o ignorado por muchísimo tiempo, es ahora con frecuencia el marco de la disidencia o la configuración de la alternativa, el terreno propicio donde el sujeto individual y los pequeños grupos ven con más claridad las funciones de la democracia en la sociedad global¹⁷⁶.

Igualmente, el cine, la canción popular y la “imaginería de la Vida Nocturna”, permiten que el “populacho” sea admitido como parte integral de la ciudad, “noción que sólo tardó cuatro siglos y

174. Carlos Monsiváis. *A ustedes les consta. Op. Cit.*, pág. 18.

175. *Ibidem*, pág. 25.

176. Carlos Monsiváis. *Entrada libre, Op. Cit.*, pág. 14.

medio en arribar a su reconocimiento”¹⁷⁷, arguye Monsiváis, ironizando así sobre el largo camino que debieron recorrer las clases populares para ser reconocidas por el campo cultural. Muchos de estos personajes van a ser abordados no desde su condición mass mediática, sino en tanto sujetos cotidianos heridos en su tráfigo histórico.

Tal como lo definió Mijail Bajtin, los sujetos que ejercen los papeles del bufón desde el humor o la sátira, los personajes del carnaval, aluden a las “zonas bajas del cuerpo”. Monsiváis explica en una entrevista el fenómeno que ha hecho posible por ejemplo, la inserción de Mario Moreno, Cantinflas, dentro de las figuras de los medios masivos y lo ha recuperado como espacio posible del análisis de los estudios culturales:

Lo que sucede es que la comicidad no se consideraba digna de ser tomada en cuenta como motivo de estudio: aunque el chiste popular siempre estuviera presente en la vida social. Este es un problema de valor de los géneros; no tanto de desprecio a los cómicos populares como de no concederle ninguna atención al género del humor popular¹⁷⁸.

Monsiváis nos habla sobre aquellos sujetos que han sido celebrados por los medios masivos, pero excluidos del menú de las

177. Carlos Monsiváis. *Amor perdido*, *Op. Cit.*, pág. 34.

178. David Magaña Figueroa. *Op. Cit.*, pág. 52.

Bellas Artes, devolviéndoles su condición emblemática como sujetos de la Nación. Así, nos muestra a Agustín Lara “pianista de burdel a quien una prostituta le infligirá la cicatriz indeleble” y a José Alfredo Jiménez, quien “es el vehículo del desamparo”¹⁷⁹, además del exitoso compositor que se conoció, muchos miles de kilómetros más allá del Tenampa. Gracias a esta operación escritural, el cronista mexicano nos ofrece la posibilidad de mirar hacia el lado oculto de los divos, la parte del ser que aún está articulada con las zonas invisibles de la ciudad.

Carlos Monsiváis nos señala así, en un proceso articulado, los procedimientos de inclusión y exclusión, que testimonian no el poder omnipotente de las hegemonías que advirtieron los teóricos de la escuela marxista, ni la debilidad absoluta de aquellos ubicados en la periferia física y política. En palabras de Nelly Richard, Monsiváis demuestra que:

[...] los límites de exclusión e inclusión que territorializan las fronteras del control institucional no son fijos, ni tampoco rectos. Estos límites -quebrados en múltiples y variables puntos de intersecciones y fugas- contemplan zonas de mayor o menor densidad programática, de mayor o menor flexibilidad de tránsitos¹⁸⁰.

179. Carlos Monsiváis. *Amor perdido*, *Op. Cit.*, pág. 87.

180. Nelly Richard. “La política de los espacios: crítica cultural y debate feminista. En: *Masculino / Femenino*, Santiago de Chile : F. Zegus, 1993, pág. 12.

En este camino, transita la formulación de Néstor García Canclini, para quien los cruces que operan actualmente entre lo culto y lo popular vuelven obsoleta la distinción rígida entre hegemónicos y subalternos, ya que las operaciones interculturales de los medios masivos y las nuevas tecnologías y la reapropiación que hacen de ellos los receptores, "nos aleja de la tesis sobre la manipulación omnipotente de los grandes consorcios metropolitanos"¹⁸¹. Más bien se hablaría de procesos de hibridación que permiten la "oblicuidad" en los intercambios de saberes.

Monsiváis incorpora los saberes de la cotidianidad al campo cultural; tiende redes entre los sujetos anónimos que conforman las masas en el México urbano, con sus huellas visibles de la ruralidad y los ídolos que encarnan "las esperanzas colectivas", eludiendo así el "abismo existente entre el saber de los expertos y el conocimiento vulgar"¹⁸². De Gloria Trevi al subcomandante Marcos, la crónica habla de ambos referentes en tanto posibilitan el caos y trastocan el orden impuesto por las hegemonías, horadándolo.

181. Nestor García Canclini. *Op. Cit.*, pág. 323.

182. Juan Carlos Gorlier. "El lugar de los saberes en la vida social". *Espacios de Crítica*, 1. Buenos Aires, 1984, pág. 13.

En este saber "otro", el cronista desvela la presencia de la grosería y la pornografía, claves en el imaginario social del "populacho" o espacio de quiebre de las convenciones, que restituyen la relación íntima del hombre con el lenguaje.

Tal reevaluación de la grosería o del lenguaje está formulada en la posición crítica del autor; Monsiváis acota sobre el cambio del lenguaje en la cultura televisiva de las nuevas generaciones:

A Gloria Trevi, como a la mayoría de sus coetáneas, la caracteriza el tono unisex, algo quizás tipificable como el *habla del ñero*, que en la televisión inauguró Verónica Castro. Es un estilo contagioso, que le permite a las mujeres utilizar el mismo vocabulario de los hombres, donde "pendejo" y "cabrón" son los remates usuales, el "hijo mano" abunda, y en donde sobre todo campea la risa autocelebratoria, remate de cada una de las frases¹⁸³.

Estos personajes de la cotidianidad, como Isela Vega o Gloria Trevi, que quiebran las convenciones morales y están incorporados en las crónicas de Monsiváis, en tanto iconos del espectáculo y en tanto poseedores de un lenguaje exponente de sensualidades prohibidas, responden a su vez a la estética carnavalesca a la que se refiere Bajtin. Para el crítico ruso, entre las múltiples manifestaciones de la cultura carnavalesca estarían:

183. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos*, Op. Cit., pág. 170.

- 1) Formas y rituales del espectáculo (festejos carnavalescos, obras cómicas representadas en las plazas públicas, etc.);
- 2) Obras cómicas verbales (incluso las parodias) de diversa naturaleza: orales y escritas, en latín o en lengua vulgar;
- 3) Diversas formas y tipos del vocabulario familiar y grosero (insultos, juramento, lemas populares, etc.)¹⁸⁴.

Este lenguaje familiar de la plaza pública, arguye Bajtin, cumplió funciones de carácter mágico y encantatorio en la comunicación primitiva; las groserías eran ambivalentes, ya que “degradaban y mortificaban a la vez que regeneraban y renovaban”¹⁸⁵. Al igual que en la contemporaneidad, las “malas palabras” contribuyen a una atmósfera de libertad, a la flexibilidad de los límites que supone la carnavalización de las formas y a la catarsis.

En este mismo sentido, Monsiváis refiere que Gloria Trevi alude a este efecto de la carnavalización: “Son también todas estas imágenes una muestra de mi alegría de vivir, de mis ganas de estar en tu vida y de mi creencia absoluta en la **libertad de comportamiento, en la espontaneidad y en la falta de**

184. Mijail Bajtin. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento, Op. Cit.*, pág. 10.

185. *Ibidem*, pág. 23.

inhibiciones¹⁸⁶. Para la Trevi, “las únicas palabras prohibidas son las que obligan a ir a los diccionarios”¹⁸⁷.

En un espectáculo como el de Isela Vega, que crónica Monsiváis, el lenguaje vulgar ofrece la catarsis; las clases subalternas invaden los espacios del show masivo, como un lugar donde se reconocen y son vistas por todas. Tal operación también la observamos en las comedias televisivas de corte popular en América Latina, así como en otros partes del orbe, que retratan modos y lenguajes de las clases populares y poseen audiencias cada vez más numerosas, incluidos miembros de la Alta Cultura.

En esta reapropiación que permite el carnaval se incluyen las zonas “bajas” del cuerpo, se exalta el “principio de la vida material y corporal”, por lo que se realizan menciones a imágenes del cuerpo, de la bebida, de la satisfacción de las necesidades naturales y la vida sexual, tal como acontece en la obra de Rabelais que estudia Bajtin.

Esta provocación del carnaval o el “relajo”, para decirlo con

186. Carlos Monsiváis. *Los rituales del caos, Op. Cit.*, pág. 172. (Las negritas son nuestras)

187. *Ibidem*, pág. 176.

palabras de Monsiváis, opera en la constitución de un personaje como Cantinflas, especie de antihéroe que entre otras cosas logra transformar la mención negativa del "peladito", del pobre, en una connotación festiva y positiva, en un acto de conversión de lo subalterno como resistencia. El cronista sintetiza así el papel que jugó el famoso cómico mexicano en la vindicación de la miseria:

Cantinflas es recapitulación y punto de partida. El pantalón caído debajo de la cintura ya era lugar común de la historieta (Aventuras de Chupamirto) y en los sitios populares abundaba el habla cifrada en el absurdo (vocación de relajó y confesión de ignorancia). Pero el estilo de Cantinflas perfecciona y le da nombre jocoso al disparate (al fracaso de la elocuencia), y permite vislumbrar en el enredijo de oraciones interminables y trucas, la mentalidad francamente urbana, sin comparaciones o alegorías agrícolas y con un repertorio entrañable: el temor burlón a la policía, la habilidad del pícaro y la credulidad del engañado, el juego con la homosexualidad que es prueba de malicia y de "amplitud de criterio", la seducción que es transa comercial.

Los pobres aplauden en él lo conocido y lo próximo, y sabiéndolo o no, se entusiasman con un hecho no tan insólito: la representación festiva y vindicativa de la miseria¹⁸⁸.

En la crónica sobre Isela Vega, el subtítulo postula de entrada una teorización sobre el tema: "Del nuevo status de las 'malas palabras'". Monsiváis arguye aquí sobre las 'malas palabras':

¹⁸⁸. Carlos Monsiváis. *Escenas de pudor y liviandad. Op. Cit.*, pág. 90-91.

¡Ah, qué jijo de la Chingada! Chingada, chingada, chingada, chingada, chingada, chingada. Las antiguas “palabras prohibidas”, secretas”, las “Palabras malditas, que sólo pronunciamos en voz alta cuando no somos dueños de nosotros mismos” (Octavio Paz) se instalan a campo abierto, convertidas premiosamente en una de las síntesis del cambio parcial, frustrado y profundo de las varias sociedades mexicanas¹⁸⁹.

En esta crónica, Monsiváis se detiene en la historia pública y privada de la grosería en México, sus vinculaciones con la cultura virreinal, hurga en las relaciones entre censura y arte, censura y cultura popular, intercalando tales apreciaciones con la crónica del espectáculo de Isela Vega. Habla, a su vez, de la ambigüedad de este lenguaje, en cuanto a su subalternidad:

[...] lo subversivo de las malas palabras es atributo fundamental de la resistencia a la censura y a la desexualización programada del habla. Inconsciente liberado de la Academia de la Lengua, la grosería, en sus sitios de mando, oscila igualmente entre el autoritarismo y la indefensión¹⁹⁰.

Los espacios donde es posible una vivencia despenalizada del cuerpo permiten al sujeto subalterno “escapar” de su condición de marginados, convertir la exclusión en una posible salida hacia otros espacios, tal como reseña el cronista con respecto a Celia Montalván:

189. Carlos Monsiváis. *Amor perdido, Op. Cit.*, pág. 319.

190. *Ibidem*, pág. 343.

A estas horas, estaría cuidando niños. Pero no fue así y en este instante disfruta con plenitud su logro: es la marginada de la marginación, Salomé sin cabeza a su disposición, Dalila que engaña vindicativamente a los hombres, la contrafigura de Madonna. "La ondina, la desalmada ondina –exclama el misógino Otto Weininger- es la imagen platónica de la mujer", y la vedette agradece los vótores y la codicia en las miradas¹⁹¹.

La feminidad como clausura, la vedette marginada que sin embargo escapa así de una doble subalternidad, la de madre, esposa, en un rol desexualizado que no admite el placer.

En la crónica sobre Agustín Lara, el texto central tiende redes con la historia de la prostitución en México, realizando así, según sus propias palabras "una configuración cronicada de un panorama de "costumbres", "de moral social" o de Figuras Sintomáticas y Fenómenos Significativos del México del siglo XX? (Nótense los arcaísmos)"¹⁹². En esta crónica, el hipertexto posibilita la inclusión de letras completas de canciones de Agustín Lara, la contextualización histórica de su carrera y la referencia sobre la prostitución, así como sobre la historia de la radio y la televisión; menú fragmentado y a su vez coherente, de una sensibilidad emblemática, anclada en la periferia cultural.

¹⁹¹. Carlos Monsiváis. *Escenas de Pudor y liviandad, Op. Cit.*, pág. 42.

¹⁹². Carlos Monsiváis, *Amor Perdido, Op. Cit.*, pág. 347.

En Ciudad de México, el espacio referido de la mayoría de las crónicas que analizamos, aún con sus millones de habitantes que la convierten en una de las ciudades más populosas y contaminadas del planeta, no deja de ser el hábitat de la ruralidad reciente de México. Tal como aduce parte de la crítica en América Latina, la modernidad ha sido un proyecto incompleto en estas latitudes, y lo urbano convive con lo rural; la tradición, que es registrada por Monsiváis en iconos como la Virgen de Guadalupe, no es la tradición arcaica, sino residual, que permite nuevas reapropiaciones del pasado de la Nación.

Raymond Williams, en su libro *Marxismo y Literatura*, define lo arcaico como aquello que:

[...] pertenece al pasado y es reconocido como tal por quienes hoy lo reviven, casi siempre, de un modo deliberadamente especializado. En cambio lo residual se formó en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro de los procesos culturales. Lo emergente designa los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y relaciones sociales¹⁹³.

Entre elementos residuales de la tradición como Agustín Lara y emergentes como Luis Miguel, Gloria Trevi o Isela Vega cabalga la propuesta de Monsiváis.

193. Raymond Williams. *Marxismo y literatura*. Barcelona : Península, 1989, págs. 143-146. Citado por Nestor García Canclini. *Op. Cit.*, pág. 184.

VI. A MANERA DE CIERRE

Cuando iniciamos este trabajo nuestro indagar estuvo centrado en la renovación del género crónica que a través del hipertexto implicaba la obra del escritor Carlos Monsiváis; junto a este rasgo digamos prominente, quisimos insertar la discusión en el espacio de las nuevas prácticas culturales que buscan articular discursos procedentes de diferentes ámbitos y por otro, el reordenamiento de lo popular, los excluidos, acaso lo subalterno o periférico como una discusión por la que también transita la obra del escritor mexicano.

Luego de una discusión preliminar, algunas preguntas quedaron en vilo: ¿Es posible hablar de hipertexto en este marco? ¿Hablaríamos de subalternidad o exclusión? ¿Era posible colocar en diálogo a varias "posturas" críticas de enfoques diferentes? Devolvimos el trazado, retomamos ciertos hilos de esta red, ampliamos el horizonte crítico para o bien despejar dudas o por lo menos hacernos nuevas preguntas que enriquecieran la discusión. Canónicamente, este trabajo debe ofrecer algunas certezas.

Retomemos pues algunos hallazgos localizables en la elaboración de este rizoma.

Tal como lo hemos indicado en el capítulo "Trazados teóricos", podemos hablar de un hipertexto "contaminado", de una intertextualidad que al traspasar los límites de lo escritural se transforma en hipertexto, esta vez como artefacto literario, pero que al igual que su congénere informático, posee enlaces que lo convierten en una referencia con infinitas voces, imágenes y huellas de otros ámbitos. Formulado de otra manera, es posible detectar las marcas intertextuales, cuyo recurso primordial es la ironía y las marcas hipertextuales, donde el texto realiza una parodia de los medios audiovisuales, al emplear registros y herramientas comunes a estos sistemas, tales como la preeminencia de lo visual y la convocatoria a lo auditivo. En ambos casos, estamos ante nexos que traspasan un texto, ante cruces e intercambios, gracias a los cuales se efectúa una superposición de textos y tradiciones culturales.

La prosa de Carlos Monsiváis invoca la intertextualidad, acosa otros lugares de la enunciación, va hacia el hipertexto en su empleo de la imagen y lleva lo corporal hacia la escritura y por tanto los sentidos; incluye así la escritura otras formas no-

verbales, "saberes muchas veces desplazados o desjerarquizados por la modernidad pasan a ser referentes de conocimiento o campos de recuperación"¹⁹⁴. En su obra atisbamos fotografías, oralidad, canciones, figuras del deporte, de la televisión y a su lado, representantes de la literatura, la sociología, la filosofía o la política; palabra traspasada por ámbitos en diálogo, en ese afán de los sujetos posmodernos de reconfigurar el saber, de incorporar "reflexiones, expansiones, necesidades de interacción con saberes y formas comunicativas que fueron desplazadas por el imperio lineal de la escritura"¹⁹⁵.

Esta invocación a otros códigos en sus crónicas convierte el acto de lectura en una experiencia que amplía la capacidad de "ver", e incluso tocar se vuelve una invitación recurrente en las imágenes de los cuerpos en varios de sus libros- y de aquí que la circulación en toda su obra de otros signos no escriturales permita hablar de textos como prácticas culturales. Tal como señala William Rowe, esta multidisciplinariedad es ya una exigencia de los nuevos "materiales":

194. Aníbal Ford. *Navegaciones : comunicación, cultura y crisis*. Op. Cit., pág. 39.

195. *Ibidem*.

Ya no es cuestión de incluir o no tal texto verbal, sino de enmarcar prácticas culturales heterogéneas, que incluyen diferentes mediaciones, diferentes tradiciones y, como es el caso en los territorios de la disgloria o mestizaje cultural, hasta diferentes historias culturales¹⁹⁶.

Monsiváis habla de nuevas identidades, reposiciona a sujetos pertenecientes a otros espacios en la discusión sobre la cultura, hace de la periferia el centro y del centro la periferia; identidades "nómadas" en las sociedades electrónicas o en la sociedad de masas; las "nomadiza" al arrancarlas de su contexto "natural" y colocarlas en el campo literario y viceversa; la tradición literaria en diálogo con lo popular. Lo transdisciplinario entonces también como propuesta, lugar posible de la heterogeneidad, lo múltiple y lo nómada.

Asistimos en su obra a una concepción de la crónica como espacio paródico, como género carnavalesco que posibilita, desde la ironía, desplazamientos y desterritorializaciones del autor, del texto, del género en sí mismo. Al concebir las crónicas como "hipertextos", que a través de las conexiones establecidas por los links" permiten la incorporación de otros saberes que dialogan con el texto del cronista, se avanza en el camino de la desjerarquización de la autoría de la obra. En tanto que permiten la

¹⁹⁶. William Rowe. *Hacia una poética radical : ensayos de hermenéutica*

multivocidad por el intercambio de la figura del autor, dialogan con la estética de la postmodernidad: descentramiento, desterritorializaciones, fragmentaciones rizomáticas.

En su arquitectura textual hallamos pivotes, ejes flotantes, que permiten el intercambio de géneros, voces y tradiciones culturales. Es la carnavalización de las formas y los contenidos, en palabras de Bajtin, lo que permite tales operaciones; ofreciendo un discurso "otro", que desde la mirada inédita de la que habla Certeau y sobre la que postula el cronista en *A ustedes les consta*, posibilita un acercamiento al mundo cotidiano, reformulándolo y presentándolo como el espacio posible donde la modernidad convive con la tradición. Una tradición residual y emergente, en palabras de Néstor García Canclini, que muestra los cambios que han operado en el saber y cultura arcaica, revitalizados y presentes en el presente de México y Latinoamérica.

La forma hipertextual de la intertextualidad en la obra de Carlos Monsiváis permite por una parte realizar una lectura no lineal, fragmentada, descentrada, derridiana, que desjerarquiza "los principios de autoridad textual"¹⁹⁷ y cambia el proceso de

cultural. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, Mosca Azul Editores, 1996, pág. 26.
197. Lourdes Sifontes. *Op. Cit.*, pág. 62.

recepción de texto: el lector, en presencia del hipertexto, "se adjudica un aura de libertad total en el proceso de recepción"¹⁹⁸, ya que puede elegir sólo partes del texto para leerlas; movilizarse hacia adelante o hacia atrás; cambiar del código escrito al visual, superponiéndolos e incluso, en medios electrónicos, intervenir el texto.

Monsiváis a su vez parodia estos medios electrónicos a través de la inserción de textos y fotos disímiles en cuanto a estilo: una canción interrumpe una crónica; una crónica descriptiva suspende una información documental, histórica; una secuencia de fotos divide en dos un libro para dialogar con los textos. En sus "hipertextos", las fotos legitiman lo escrito o constituyen otro discurso, que puede leerse en forma independiente, pero básicamente funcionan como afianzamiento del código visual que está invocando en forma permanente el texto. A su vez, en esta apropiación de otros códigos no escriturales es importante destacar la presencia de la oralidad, que, a través del registro de monólogos o diálogos simulados pero posibles, incorpora otro rasgo de la cultura de la subalternidad.

198. *Ibidem*, pág. 65.

La figuración que posibilita tales desplazamientos es la ironía, provocadora de varias lecturas posibles y que contribuye a la desacralización que busca Monsiváis, tanto en sus motivos como en sus apropiaciones textuales. Ironía que, como quiere Ballart, “en su honesta imitación de una realidad que hoy, más que nunca, es poliédrica, la ironía crea complejas ficciones que implican al receptor y le invitan a perderse en sus laberintos”¹⁹⁹. La ironía en su obra propone una mirada “oblicua” sobre la nación, sobre los sujetos de la cotidianidad y relativiza la noción de verdad, contribuyendo así a la abolición de “los grandes metarrelatos”.

En Monsiváis, como hemos acotado, la ironía produce intertextualidad, dispara el dispositivo de la parodia que hace posible el hipertexto, no sólo por la “imitación” de recursos expresivos de ciertas formas genéricas sino por el intercambio, el cuestionar lo establecido y en cualquier caso, la relación que tiende con la tradición literaria y por otro, con la tradición popular. Aunque los escenarios predilectos de este escritor sean los de la calle, las referencias literarias abundan en la construcción de significados complejos que revelan a su vez el “bucle” irónico del autor. Es este el procedimiento que provoca textos como “El apocalipsis en arresto domiciliario”, por ejemplo, donde el cruce

199. Pere Ballart. *Op. Cit.*, pág. 454.

con textos procedentes de la *Biblia* alientan una visión crítica de la tradición religiosa.

¿Cómo no hablar de polifonía o de heteroglosia - como lo define Klor de Alva- en este cruce de discursos, disciplinas y tradiciones? ¿Cómo no abordar estos escenarios mutantes sino desde lo transdisciplinario? Y, así como el autor objeto de nuestro trayecto camina en esta permanente desterritorialización, nuestro trabajo, tal como hemos señalado en el aparte teórico y de manera indirecta en el resto de los capítulos, deseó emplear tal transdisciplinariedad, vincular la informática con el terreno de la literatura, colocar en interacción el molde discursivo del estructuralismo con los "rizomas" de la posmodernidad, hacer de lo extraliterario materia de la literatura y, a su vez, convocar la tradición de la literatura en el escenario de lo popular, tal como acontece cuando el cronista incorpora en su concierto de voces, los textos de Jorge Luis Borges "el memorizable", Pablo Neruda, César Vallejo, Gustavo Adolfo Bécquer, San Juan de la Cruz, Rubén Darío, Luis Cernuda, entre otros, así como otros nombres de la sociología o la política.

En esta heteroglosia, en esta confusión de voces también participa la suya propia, lo que por un lado es una expresión de la

posmodernidad literaria y es a su vez otro rasgo de la presencia de la ironía, ya que como Ballart apunta, "el ironista es siempre un fingidor que cuida de que sus verdaderas opiniones queden el abrigo de una cierta afectación"²⁰⁰. Disimular, observar desde afuera o dar al lector la sensación de fragilidad de las afirmaciones que más bien devienen en negaciones, tal es el propósito del ironista. Así el productor de la ironía se revela incapaz de ofrecer la "verdad" y en esta imprecisión puede ficcionalizar su propia obra como autor en el texto.

Como vitrina y telón de fondo de sus crónicas encontramos al sujeto cotidiano, el que vocifera en las calles de México; las multitudes del terremoto, el hombre anónimo que participa de los espectáculos masivos, los grandes iconos mass mediatizados que poseen el habla del común -la grosería como contranorma-, representantes de la cultura popular que hablan en sus creaciones de los sucesos cotidianos; el México que crece y se expresa en los nuevos conflictos sociales como lo acontecido en Chiapas. Estaríamos frente a una ampliación del campo cultural, que posibilita una obra dialógica con las resemantizaciones de lo popular. La obra de Carlos Monsiváis se transforma así en un pastiche postmoderno, WEB del México contemporáneo que se

²⁰⁰. *Ibidem*, pág. 317.

articula con la cultura del espectáculo, de la posibilidad de aprehender la Nación y el arte a través del show masivo.

Cuando el cronista dirige su mirada hacia la nación o las figuras del espectáculo que en las sociedades de la Aldea Global representan en sus momentos célebres un "acto de la nación", no busca la exaltación del sentimiento nacionalista, ni parte de la presunción absoluta de que en ello se expresa el devenir de las comunidades imaginadas; pero tampoco niega la validez de ciertas expresiones de lo masivo o lo popular, procesos dinámicos de identidad donde el pasado se reconvierte y se devuelve en una intrincada red de nuevos territorios donde conviven las tortugas Ninjas con la Virgen de Guadalupe, como lo vislumbra el autor en uno de sus trabajos. En su intento, busca desplazar como ya hemos dicho el centro y desde diversas posiciones volver a mirar lo que se tiene como "hegemónico" y lo "periférico", reconociendo tensiones, desplazamientos, gracias a una voluntad no logocéntrica de reflexionar sobre estos conceptos. De ahí la mirada oblicua, la ironía sobre el poder o lo popular, y la fragilidad de los lugares habituales de la certeza. Monsiváis quiere fracturar lo obvio, repreguntarse en forma infinita sobre las voces del carnaval, evento que como sabemos junta lo "alto y lo bajo", los poderosos y los excluidos; carnaval, fiesta dinámica de las representaciones.

La propuesta de la cultura como espectáculo, la presentación de la crónica como hipertexto, la crónica como género impuro, los desplazamientos entre tradición arcaica, residual y emergente, están insertos dentro del cambio de los paradigmas que supone la postmodernidad, que desplaza saberes y procedimientos del menú de la cultura. Ya no la distinción maniquea entre baja y alta cultura, sino el registro de un desplazamiento, que permite que la literatura y el arte modernos:

[...] hechos casi siempre para las relaciones íntimas con sus receptores, cuando su difusión masiva nos lleva a ellos entre mensajes televisivos, hot dogs, bebidas refrescantes y para los más exigentes, "sandwiches Tamayo (sic) en la planta baja del Museo. La pregunta de fondo, es cómo se reconvierte ese conjunto de tradiciones simbólicas, procedimientos formales y mecanismos de distinción que se llama arte culto cuando interactúa con las mayorías bajo las reglas de quienes suelen ser sus más eficaces comunicadores: las industrias culturales²⁰¹.

La ironía presente en estas crónicas, su reelaboración lúdica, representa un rasgo de un decir carnavalesco, es una muestra de las prácticas culturales modernas; acto permanente de simulación que permite enmascarar tanto el autor como la verdad "objetiva" de la obra y más aún, mecanismo impulsor de la parodia que da lugar en el texto a la hibridez en el intercambio de los géneros.

201. Néstor García Canclini. *Op. Cit.*, pág. 101.

En Monsiváis la incorporación de otros saberes y sujetos subalternos, tal como hemos sugerido en el cuerpo de este trabajo, está motivada por una propuesta crítica personal, un "ars poética" que difunde la idea de "darle voz a los sin voz". A esta opción ha dedicado su obra. Sin embargo, no deja de ser un "show man", quizás jugando de manera voluntaria a convertirse en un personaje como el de sus crónicas, que va desde un puesto relevante de conferencista en numerosas mesas de discusión tanto en América Latina como en otros lugares del orbe, hasta aceptar el papel de "Carlos Monsiváis" en la telenovela "Nada personal" que se transmitió en México a finales de la década pasada. Un guiño a la metaficción, quizás: Monsiváis, no deja de ser el "ajonjolí de todos los moles", a pesar de su manifiesta timidez.

Aún cuando su propuesta incorpore otros saberes y sujetos excluidos, gracias también a una nueva "textura" de la crónica, anclada en la intertextualidad y la ironía y, a su vez, su voz y escritura hayan logrado colocar en las discusiones sobre el dilema de la globalización de América Latina frente a la globalización, una postura donde puede escucharse "la voz de los sin voz", aún faltan razones para la esperanza, según sus propias palabras.

Así lo afirmaba en una entrevista que nos concedió y que sigue a estas conclusiones:

Todavía creo en el caos, pero sí estoy un tanto desesperanzado. El desplome de la economía a la que se somete la mayoría de las poblaciones no da mucho campo a la esperanza. Le da un campo a la posibilidad de habitar animadamente la desesperanza. La frase suena muy contradictoria, pero si no hay salidas, es preciso construir dentro de ese panorama opresivo, gris, tétrico, violento que han generado los autoritarismos latinoamericanos; lo que queda es construir espacios de resistencia; la esperanza dentro de la desesperanza²⁰².

Como observamos en la cita anterior, Monsiváis cree que es posible convertir las oportunidades apocalípticas en sicalípticas, ironía con que nos devuelve a la formulación inicial de este trabajo.

Su obra, también participante de la estructura del ensayo, constituye hoy en América Latina referencia ineludible a la hora de examinar los procesos culturales donde se verifica el desplazamiento de los discursos totalizadores. Tal condición ha sido reconocida en su más reciente distinción honorífica, en la que no se escatiman los elogios al "ubicuo prosista":

Con ocasión del Premio Anagrama de Ensayo, que ha ganado por unanimidad con *Aires de Familia*, tenemos el honor de

202. Carmen Isabel Maracara. "Como periodista uno está atado a la curiosidad". *Op. Cit.*, pág. 9.

presentar al lector español a Carlos Monsiváis, uno de los más grandes intelectuales latinoamericanos de nuestro tiempo y una conciencia crítica, lúcida e insobornable, en un ensayo sagaz, documentado y crítico, que se convertirá en una imprescindible obra de referencia²⁰³.

Con todo, en su tarea Monsiváis no está solo. Otros intelectuales latinoamericanos, partícipes y conscientes de los cambios vertiginosos que implican en nuestras sociedades el paso de la globalización, pero frente a una mal escondida miseria de las mayorías, discuten, postulan y colocan en el centro de sus reflexiones una crítica frente a la uniformidad de estos procesos. Este trabajo quiere también contribuir a esta tarea.

203. En contraportada de: Carlos Monsiváis. *Aires de familia* : Barcelona, Anagrama, 2000. (XXVIII Premio Anagrama de Ensayo, 28/03/2000)

VII. ADDENDA: Para encontrar a Carlos Monsiváis o

"Si Adelita se fuera con otro"²⁰⁴

8 de abril de 1998, 2 de la tarde. Descendemos a México. Abajo, si veo el matorral verde polvo que crece a orillas del aeropuerto, puedo decir que estamos en Maiquetía, Caracas; en nuestro mundo de tercera las caras se confunden, la maleza crece con el mismo olvido. Adentro, decenas de policías nos avisan de un cambio de seña: muchas preguntas y revisión; para colmo, a pesar de mi escueto morral y la ausencia de un ajuar de Carolina Herrera, una equivocación en la declaración aduanal me hace sospechosa de superar la encantadora cifra de 10 mil dólares, sólo en mi haber mexicano. "Nada de eso señora, ojalá", digo al final, "ojalá" y estuviera pisando el Aeropuerto de Barajas y no éste, mande usted.

¿Y donde está Monsiváis?. Monsi, como le dice Poniatowska en una crónica, está en el aparador; escondido de la turba a la que

204. Entrevista publicada en: *El Universal/La Brújula*. Caracas, CONAC. Año 3, no. 116, mayo 29 a junio 4, 1998.

escribe; vuelto laconismo de tanto griterío en el mero centro de esta ciudad brumosa. Monsi pequeñito como en la portada de Los rituales de caos, vuelto apenas un "link" en el Web Site de este México monumental, donde después de todos los teotihuacanos, toltecas, aztecas, etc., etc., todo arquitecto que se respete supera en muchos metros cualquier edificio altísimo "del pago donde nací". Todo es monumental en México: los edificios, los jugos naturales que son servidos en unas copas inmensas, los parques como el Chapultepec, las plazas como La Alameda; es el imaginario de la superlatividad imperial. Desde el otro lado de la línea telefónica, se escuchan las breves palabras de Monsi. ¿Dónde el cronista? ¿El periodista que recorre el mundo hablando de tecnología, desacralización, ELZN, telenovelas, mass mediática en la semana santa? ¿Dónde el Autor?- Está como el subcomandante Marcos, escondido, detrás de la capucha de la modernidad.

I

- Al leer su libro *Los rituales del caos*, algunas de las crónicas me hacían pensar que se trataban de ficciones, como "La pareja que leía *Hola*". Carlos Monsiváis va a escribir narrativa?

- No. Yo creo que la crónica representa un proceso narrativo complicado. Crónica es narración; necesita independizarse con grados que parezcan de ficción, pero que en última instancia no

pueden serlo. "La pareja que lee Hola", exclusivamente para imaginarse un destino en Marbella o un piso de lujo en Madrid, no es un producto de mi invención. Existe y se multiplica en toda América Latina. Hola no se vende nada más entre los duques de opereta de España; se vende entre todo el inmenso público que conoce perfectamente cualquier duque de opereta que será invitado al Palacio de la Zarzuela, y tendrá oportunidad de ir a la Boda de la enésima infanta, con el enésimo conde. Hola se vende a todos los voyeuristas sociales. No es propiamente ficción, es crónica idealizada.

- ¿Pero no trabajaría la ficción?

- Me interesa, sí, pero también desde la perspectiva de la crónica.

II

"Cuernavaca de noche" digo siempre y es "Guadalajara de noche". A pocos metros del Tenampa, a pocos pasos del populacho de la plaza Garibaldi, con tequilas vendidos a plena calle y borrachos cantando a dúo con cualquiera de los miles de mariachis de la zona, se encuentra este sitio. Si usted posee por lo menos 40 pesos, le pueden cantar "Cielito Lindo" frente a frente, como en las películas. En "Guadalajara de noche" me siento como en Venezuela, contemplando la última emisión de "Sábado

sensacional". Al frente, el ritual de sacrificio de una princesa azteca, ataviada ya no con oro ni telas bordadas, sino con papel de aluminio y seda china, directamente traída de Panamá. Después, una muestra de danza nacional, el jarabe Tapatío, alumnas de nuestra Yolanda Moreno, con unos zapaticos de tacón desgastados, que no se compadecen con el pago de los 35 dólares que vale la gracia de venir a este templo del kistch. *"Los trajes típicos (ese generoso olvido de cómo se vestían antes) honran a las regiones y son "un bello mosaico de lo Nuestro",* escucho decir a Monsiváis, mientras sorbo el primer y único trago de tequila que tomaré en esta ciudad. Por fortuna gracias a la revolución mexicana y al PRI, "la música nacional", muy bien interpretada, nos llega en unos mariachis que cantan rancheras que jamás en mi vida había escuchado. Concluido el *"baño de mexicanidad"*, en palabras de Monsiváis, el guía turístico (12:00 pm.), nos lleva a Garibaldi y habla de la peligrosidad de la zona... ¡cómo se ve que no conoce la Plaza Miranda a las 8 de la noche!

O dicho de otra manera: *"Tradicción es también disponibilidad de elementos, y desde hace tiempo las tribus de danzantes se visten como pueden. Se hizo trizas el vestuario que enorgullecía a las generaciones, o los turistas llegaron cuando había necesidad y se*

llevaron por unos dólares las indumentarias y las máscaras portentosas, o todo por servir desaparece”.

Intermedio para conocer Coyoacán

Hoy es de tarde en Coyoacán. Los colores en el papel de seda, se mueven con la brisa, colocados encima de los puestos de comida. El papel de seda es adorno para lo público o los ritos privados; sirve a su vez para adornar el quiosco donde los mexicanos engullen sus tacos o el altar de la virgen. ¡Qué democráticos!. En casi toda la comida, siempre se vuelve al mismo lugar: la tortilla, más dura, más blandita, más larga, con un poco de caldo, absolutamente crujiente; tacos, flautas, panochos, snacks, todo es maíz aplastado. Hasta la comida es democrática, todo es lo mismo, con distinto nombre. En la plaza, conviven tradición y modernidad, como diría el mismísimo Monsi: zapatistas venden *souvernirs* para ayudar a la causa de los habitantes de la Selva Lacandona; los indígenas sus muñequitas típicas y sombreros o camisas para perros: talla 5 si es boxer, 1 si es chihuahua. Unas cuadras más allá, la casa de Frida Khalo con su señor pintor que siempre es el orgullo nacional. Allí está el corset de Frida, los vestigios del dolor, el rosa mexicano, la colección de sombras de fragilidad en tránsito hacia la muerte.

EZLN: Carlos Monsiváis asistió en 1994 a una "convención que no lo fue tanto", en Aguascalientes, Chiapas, Selva Lacandona. El Subcomandante Marcos, es símbolo en la posmodernidad: *"El anfiteatro por así decirlo se vuelve una sola persona. A estas alturas ya no sé el significado de "carismático", pero sí tiene algo que ver con la mezcla de admiración, intriga, relajó, sorpresa, recelo, aturdimiento teórico y pasmo ante el logro. Marcos es definitivamente carismático. Y solidifica su actuación su manejo de los símbolos, su creencia en que los símbolos pueden cobrar sentido si se usan en el momento oportuno con el énfasis debido. Con Marcos lo simbólico, tan acosado por la postmodernidad, cobra para muchísimos el sentido transparente que alguna vez dispuso"*.

III

-¿Cómo ha variado su visión como cronista. Pienso en *Días de Guardar*, un libro más ligado al hecho político y libros más recientes. ¿Cuál es el proceso que le permite a un periodista trabajar sobre Gloria Trevi y luego sobre el Subcomandante Marcos?

- El proceso es la curiosidad. Como periodista uno está atado a la curiosidad. En el momento en que la curiosidad se vuelve rutina, no hay nada qué hacer; se tiene uno que apartar del periodismo.

Me despierta mucha curiosidad Gloria Trevi, e incluso ahora que se ignora su paradero, todavía más. Me despierta curiosidad y admiración el subcomandante Marcos que, como se quiera ver y con las contradicciones y los errores que haya cometido, es una de las personas que más le ha aportado a México en los últimos años. Entonces es imposible no admitirlo como sujeto de crónica; es una persona que en el momento justo logró conmover a la sociedad mexicana, convirtió a Chiapas en un punto de referencia internacional en la resistencia contra el neoliberalismo.

La idea es que si ha cambiado la sociedad, tiene que cambiar el papel del intelectual; no es posible que éste siga atenido a las convenciones de la Academia de la Lengua.

La multitud rodea a la multitud

Jueves santo. El guía turístico nos trae a la Catedral. Nunca había visto tanta gente. Para caminar y no perderse, el grupo debe tomarse de la mano. Con razón Monsiváis alude tanto sobre la multitud. En este tumulto, "donde la religiosidad se democratiza", se evidencian los 22 millones de habitantes de Ciudad de México. El espacio privado del rito ha sido invadido; los curas confiesan a mitad de pasillo y la misa, a falta de silencio y de posibilidad de ser

vista por todos, es transmitida dentro de la misma iglesia por pantallas de televisión: ni en la iglesia olvidamos el show de la "caja negra": Tradición y Modernidad: la Iglesia se hunde y con el hojillado en oro del altar mayor, conviven unos andamios para sostener el edificio. Technotitlan, "el lugar del ombligo de la luna", fue construido en un lago, los españoles continuaron construyendo la ciudad, y hoy la capital se hunde.

Monsiváis dice: "La mezcla incesante es también propuesta estética, y al lado de las pirámides de Teotihuacan, de los altares barrocos y de las zonas del México elegante, la ciudad popular proyecta la versión más favorecida - la brutalmente masificada- del siglo venidero".

IV

- Al leer su obra, no me queda claro su preocupación sobre si los medios de comunicación, pueden avasallar las diferencias nacionales, o si pueden ser muestra de mecanismos de resistencia o reapropiación cultural.

- No es una preocupación. Es una observación. A uno no le puede preocupar lo inevitable, a menos que se flagele con el cuento de detenerlo. La presencia de los medios y de la industria cultural es

indetenible. Yo puedo constatarlo, en algunos momentos, deprimirme, pero no hay nada que hacer. En todo caso, lo que tiene sentido es dentro de los medios, intentar otras vertientes, otras formas de acercarse a los temas, que es una manera de crear públicos diferentes, críticos.

- Pero pareciera que esos medios están siendo traspasados por la gente para cambiar los mensajes.

- De eso estoy convencido. Si la gente fuese la que las telenovelas proyectan, no habría comunidades, sino vidas inertes de vegetalización y no es el caso. Hay una dinámica de las comunidades que trasciende y traspasa los proyectos de la industria cultural y constantemente están reconvirtiendo los mensajes. Una telenovela dedicada a ensalzar la castidad puede volverse para sus espectadores una de las oportunidades más sicalípticas y curiosas, así como una novela que ensalce la obediencia al gobierno puede resultar completamente subversiva de acuerdo a la mirada de miradas de quienes la padecen. Entonces no creo en la identificación automática de mensajes. Lo apocalíptico se puede volver sicalíptico, mensajes destinados a anunciar el fin del mundo pueden transformarse en situaciones de orgías.

V

Viernes santo: estamos frente a "Lupita", *la adoración nacional*, como define Monsiváis a la Virgen de la Guadalupe. El guía conoce de memoria la historia de cómo se le apareció la virgen a un indio y luego se estampó en el lienzo que hoy ocupa. Tradición y Modernidad: una escalera mecánica circular nos hace pasear frente a la Virgen y así logran que todo el mundo la vea, sin que se agolpe la multitud. Luego, las pirámides, el pulque, la obsidiana. Es imposible no sentirse pequeño, con nuestra cultura indígena "minimalista", frente a la monumentalidad de la pirámide del sol y la luna. Gracias a Dios, me digo, porque para qué tanto trabajar si al final lo que quiero es ser pescador o pescadora, como dirían las feministas.

Sábado en la noche. Un representante cívico del ELZN, conocido ampliamente por los "compas" del 23 de enero caraqueño, viene a saludarnos al hotel. No en nombre del "sub", ni de Emiliano Zapata. En nombre de Yadira, a quien no conocemos, pero le estamos eternamente agradecidas. Yadira es una venezolana que conoció en Cuba a Luis Hernández de La Rosa, así se llama nuestro amigo mexicano; Yadira es amiga de Henry, un amigo de Norma Guatarama y Norma es amiga mía y bueno, las cartas para el amigo de Yadira hicieron el puente... Después de unos días un

tanto aciagos para mí en el país azteca, aparece Luis y pregunta que cómo nos han parecido los mexicanos, pregunta en mala hora. Horas después, recorreremos la ciudad, Luis, Beatriz, Maru y yo, llegamos a Garibaldi. María Eugenia canta con emoción "La hija de nadie", (y eso que tiene papá y mamá conocidos, apartamento, carro y una mamá que siempre llama vía transoceánica a México). Después de varias horas, estamos felices con Luis y al final, no son tan chocantes los mexicanos y hasta Monsi es perdonado por su laconismo.

VI

- En su obra, usted está apostando al caos como salida frente a la estandarización y la hegemonía. No obstante, en su último libro expresa sus dudas, su desesperanza por que el caos puede transformarse en un elemento de ordenamiento.

- Todavía creo en el caos, pero sí estoy un tanto desesperanzado. El desplome de la economía a la que se somete la mayoría de las poblaciones no da mucho campo a la esperanza. Le da un campo a la posibilidad de habitar animadamente la desesperanza. La frase suena muy contradictoria, pero si no hay salidas, es preciso construir dentro de ese panorama opresivo, gris, tétrico, violento que han generado los autoritarismos latinoamericanos; lo que

queda es construir espacios de resistencia; la esperanza dentro de la desesperanza.

- ¿En qué libros está trabajando actualmente?

- Estoy terminando una antología del Bolero, y un libro de ensayos sobre el posnacionalismo. Igual estoy haciendo una crónica larga sobre Chiapas, pero más que todo estoy preso de la actualidad, que es una presión al mismo tiempo absorbente y fatigosa.

Última noche en México. O me cantan "El Rey" o no me voy. Quisiera llevarme a Garibaldi, devolver el tiempo y mostrarle a mi padre unos "charros" de verdad. Tomar con él sí, unos tequilas "derechos", beberme la noche en sus ojos grandes. Garibaldi pertenece al reino nocturno. En "El Tenampa", el bar más antiguo de la plaza, están los "frescos" con los retratos de los "grandes" de México. "El flaco de oro", como aparece en la crónicas de Alejandro Aura, está con su cigarro y su "mirada esquiva". Este es el templo de los que cantan: según los entendidos, aquí concurren Luis Mi, Ana Gabriel, Juanga, cuando vienen a México. Estamos en el mero centro de la canción ranchera mexicana.

Fe de erratas: donde dice pitillo, dígase popote; donde dice picante, dígase chile; donde dice autobús, dígase pesero; donde dice cerveza con limón y sal, dígase michelada; donde dice comandante Chávez, dígase subcomandante Marcos; donde dice Carlos Monsiváis, dígase Monsi; donde dice Carlos Monsiváis, dígase Agustín Lara, el Feliz Poseedor del Boleto o la muchedumbre; donde dice "echarse palos", dígase "hacer el amor"; donde dice Pedro Infante, dígase Luis Mi; donde dice Polar, dígase Corona; donde dice Regional, dígase XX Láger; donde dice María Eugenia, dígase Adelita. El reino de las atribuciones, como el del autor, se flexibiliza en la modernidad.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

Obras de Carlos Monsiváis consultadas

MONSIVÁIS, Carlos. *Amor perdido.* México : Ediciones Era, 1994.
(Decimosegunda reimpresión. Primera edición en Biblioteca Era:
1977)

MONSIVÁIS, Carlos. *Aires de familia* : Barcelona, Anagrama, 2000.
Primera edición.

MONSIVÁIS, Carlos. *A ustedes les consta: antología de la crónica
en México.* México : Ediciones Era, 1993. (Séptima reimpresión.
Primera edición: 1976)

MONSIVÁIS, Carlos. *Días de guardar.* México : Ediciones Era,
1991. (Decimotercera reimpresión: 1991. Primera edición: 1970)

MONSIVÁIS, Carlos. *Entrada libre : crónica de la sociedad que se organiza.* México : Ediciones Era, 1995. (Séptima reimpresión. Primera edición: 1987)

MONSIVÁIS, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad.* México : Grijalbo, 1988. (Quinta edición. Primera edición: 1981)

MONSIVÁIS, Carlos. *Nuevo catecismo para indios remisos.* – 5ª. edición. -- México : Siglo XXI, 1986.

MONSIVÁIS, Carlos. *Los rituales del caos.* México : Ediciones Era, 1996. (Quinta reimpresión; Primera edición: marzo de 1995)

Sobre Carlos Monsiváis y literatura mexicana

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel. "México, 1834-1893. Paisajes y leyendas". En: *América en el corazón: antología Literaria.* Barcelona : Ediciones Octaedro, 1993.

ARANDA LUNA, Javier. "Los mil y un velorios de Carlos Monsiváis". En: Revista *Vuelta*, Nro. 214. México, Sep. 1994.

ARANDA LUNA, Javier. "Los rituales del Caos, de Carlos Monsiváis".

En: Revista *Vuelta*, Nro. 225. México, Agosto. 1995.

BLANCO, José Joaquín. *Crónica de la poesía mexicana.* México :
Katún, 1983.

CARBALLO, Enmanuel. *Notas de un francotirador.* México : Instituto
Politécnico Nacional, Sociedad General de Escritores de México;
SEESIME, 1996.

CASTAÑÓN, Adolfo. *Arbitrario de Literatura mexicana. Paseos 1.*
México : Vuelta, 1993.

CASTAÑÓN, Adolfo. "El ensayo en México a fin de siglo". En:
Cuadernos Hispanoamericanos, Nro. 549-50- Marzo-abril 1996.
Madrid : ICI.

COBO BORDA, Juan Gustavo. *La otra literatura latinoamericana.*
Bogotá : El Áncora; Procultura-Colcultura, 1982.

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ, Michael. *Antología de la narrativa
mexicana del siglo XX.* México : Fondo de Cultura Económica,
1998.

Diccionario biobibliográfico de escritores de México nacidos entre 1920 y 1970. México : Instituto Nacional de Bellas Artes, Brigham Young University, 1994.

Enciclopedia de los personajes de México. Barcelona : Ediciones Nauta, 1998.

LUZÁRRAGA ALONSO DE ILERA, Raquel. "Visión y revisión de América Latina. Entrevista a Carlos Monsiváis". En: *Quimera: revista de literatura*. Nro. 195, septiembre 2000, págs. 8-13.

MAGAÑA FIGUEROA, David. *Humor y comicidad en México.* Universidad Pedagógica Nacional, 1991.

MARACARA, Carmen Isabel. "Como periodista uno está atado a la curiosidad". Entrevista. En: *El Universal/La Brújula*. Caracas, CONAC. Año 3, no. 116, mayo 29 a junio 4, 1998.

MARTÍNEZ, José Luis. *El ensayo mexicano moderno.* México : Fondo de Cultura Económica, 1971.

MARTÍNEZ, José Luis y Christopher Domínguez Michael. *La literatura mexicana del siglo XX*. México : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

MONSIVÁIS, Carlos. "Adonde yo soy tú somos nosotros". *La Jornada semanal*, 26 de abril de 1998. En: www.jornada.unam.mx

MUDROVIC, María Eugenia. "Monsiváis ante la sociedad de masas". En: *Hispanamérica: revista de Literatura*, año XXVII, número 79, 1998. pp. 29-39.

PONIATOWSKA, Elena. "Los pecados de Carlos Monsiváis". Entrevista publicada en *La Jornada semanal*, 23 de febrero de 1997. www.monsiváis.com.

RAMÍREZ B. , Francismar. "A Monsiváis le duele el fin del siglo", entrevista realizada por Francismar Ramírez B., *El Nacional*, Caracas, 12/09/99. www.el-nacional.com

VILLORO, Juan. "La cultura de masas imita a su profeta. En: *Ínsula; revista de letras y ciencias humanas*. No. 618-619. Junio-Julio 1998, págs. 27-28.

Teoría Literaria y otros trabajos críticos

ALVA, Klor de. " Heteroglosia en el barrio: cuando los nativos responden, las voces se multiplican". En: *De palabra y obra en el nuevo mundo. 4. Tramas de la identidad.* México : Siglo XXI Editores, 1995.

ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin. "El imperio Contraescribe: introducción a la teoría y la práctica del postcolonialismo". En: *La Literatura comparada : principios y métodos /* María José Vega y Neus Carbonell. Madrid : Gredos, 1998.

BACZKO, Bronislaw. *Los imaginarios sociales: memorias y esperanzas colectivas.* Buenos Aires : Ediciones Nueva Visión, 1991.

BAJTIN, Mijail M. *Problemas de la poética de Dostoievski.* Colombia : FCE, 1993.

BAJTIN, Mijail M. *Teoría y estética de la novela.* Madrid: Taurus, 1991.

BAJTÍN, Mijail. *Estética de la creación verbal.* México : Siglo XXI Editores, 1997.

BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento.* Barcelona : Barral Editores, 1974.

BALLART, Pere. *Eironeia: la figuración irónica en el discurso literario moderno.* Barcelona : Quaderns Crema, 1994.

BARTHES, Roland. *Barthes por Barthes.* Caracas : Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992.

BARTHES, Roland. *El susurro del lenguaje.* Manteia, 1968.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida.* Barcelona : Paidós, 1990.

BARTHES, Roland. *S/Z.* México : Siglo XXI de España Editores, 1989.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro.* Barcelona : Editorial Kairós, 1978.

BEKUNURU KUBAYANDA, Josaphat. "Minority Discourse and the African Collective: some Examples from Latin American and Caribbean Literature", en: *The nature and context of minority discourse* / Edited By Abdul R. JanMohamed and David Lloyd. New York, Oxford : Oxford University Press, 1990

BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos I : notas sobre la fotografía.* Buenos Aires : Taurus, 1989.

BEVERLY, Jhon. "La posmodernidad en América Latina. En: Cuadernos de Extensión. Guatemala : Universidad de San Carlos de Guatemala, (s. f.)

BIGSBY, C.W.E. *Examen de la cultura popular.* México : Siglo XXI, 1982.

BOOTH, Wayne C. *Retórica de la ironía.* Madrid : Taurus, 1989.

BORDIEU, Pierre. *Campo del poder y campo intelectual.* - - Tucumán : Folios Ediciones, 1983.

CALSAMIGLIA BLANCAFORT, Helena, Amparo Tusón Valls. *Las cosas del decir: manual de análisis del discurso.* Barcelona: Editorial Ariel, 1991.

CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad.* Barcelona : Tusquets, 1996.

CASTRO MATELLÁN, Salvador. *La parodia dramática en la literatura española.* Salamanca : Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1979.

CERTEAU, Michel de. *La escritura de la historia.* México : Universidad Iberoamericana, 1993.

CERTEAU, Michel, de. *The practice of everyday life.* -- First Paperback Printing -- Berkeley : University of California Press, 1988.

CULLER, Jonathan. *La poética estructuralista.* Barcelona : Anagrama, 1978.

CULLER, Jonathan. *Sobre la deconstrucción: teoría y crítica después del estructuralismo.* Madrid : Cátedra, 1984.

DAROQUI, María Julia. *Las pesadillas de la historia en la narrativa puertorriqueña.* Caracas : Monte Ávila Editores, 1993.

DELEUZE, Gilles, Félix Guattari. *Rizoma (Introducción).* Valencia : Pre-Textos, 1977.

DELEUZE, Gilles, Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia.* Valencia: Pre-Textos, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Glas.* París : Éditions Galilée, 1974.

DERRIDA, Jacques. *La Différance.* En: *Tel Quel : teoría de conjunto.* Barcelona : Seix Barral, 1971.

DERRIDA, Jacques. *La diseminación.* Madrid : Editorial Fundamentos, 1997.

DIAZ-PLAJA, Guillermo. *Teoría e historia de los géneros literarios.* Barcelona : Ediciones La Espiga, 1947.

EGGINS, Suzanne y R. L. Martin. "Géneros y registros del discurso". En: *El discurso como estructura y proceso. Estudios del*

discurso: introducción multidisciplinaria. / Teun A. Van Dijk (comp.). Barcelona : Gedisa, 2000.

Enciclopedia de la literatura / Redacción dirigida por Lucio Felici y Tiziano Rossi. Barcelona : Garzanti; Ediciones B, 1991.

ENKVIST, Nils Erik. "Para definir el estilo". En: *Lingüística y estilo*. Madrid : Cátedra, 1976.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid : Alianza Editorial, 1996.

FOUCAULT, Michel. "¿Qué es un autor?". En: *Dialéctica*, Nro. 16, 1984.

FOUCAULT, Michel. *Arqueología del saber*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1979.

FRANCO, Jean. "La parodié, le grotesque et le carnavalesque". En: *Idéologies, littérature et société en Amérique Latine*. Bruxelles : Université de Bruxelles, 1975.

FRANCO, Jean. "Si me permiten hablar: la lucha por el poder interpretativo". En: *Revista Casa de las Américas*, Nro. 177. La Habana, 1988.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. "Cultura transnacional y culturas populares: bases teórico-metodológicas para la investigación". En: *Cultura transnacional y culturas populares / Nestor García Canclini y Rafael Roncagliolo Editores*. Lima : IPAL, Instituto para América Latina, 1988.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas : estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México : Grijalbo, 1989.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos : la literatura en segundo grado*. Madrid : Taurus, 1989.

GORLIER, Juan Carlos. "El lugar de los saberes en la vida social". En: *Espacios de Crítica*. Buenos Aires. Nro. 1., Año 1984.

GRUNER, Eduardo. "Una introducción alegórica a Jameson y Zizek". En: *Estudios Culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo*. Buenos Aires : Paidós, 1998.

HALLIDAY, Michael A. K. *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y su significado*, México : Fondo de Cultura Económica, 1982.

HUTCHEON, Linda. "Ironie, satire, parodie. Une approche pragmatique de l'ironie. En: *Poétique*, Nro. 45, 1981. pp.140-155.

HUTCHEON, Linda. *A theory of parody : the teachings of twentieth-century arts forms*. Cambridge : University Printing House, 1991.

HUTCHEON, Linda. *Splitting Images*. Toronto : Oxford University Press, 1991.

KRESS, Gunther, Regina Leite-García y Theo van Leeuwen. *Semiótica discursiva. En: El discurso como estructura y proceso.* / Teun A. Van Dijk (comp.). Barcelona : Gedisa, 2000.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica 1*. Madrid : Editorial Fundamentos, 1978.

KRISTEVA, Julia. *Semiótica 2*. Madrid : Editorial Fundamentos, 1978.

LANDOW, George. *El hipertexto: la convergencia de la teoría crítica contemporánea y la tecnología.* Buenos Aires : Paidós, 1995.

LANDOW, George (Comp.). *Teoría del hipertexto.* Barcelona : Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

LEJEUNE, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios.* Madrid : Megazul-Endymiión, 1994.

MIGNOLO, Walter. *The darker side of the Renaissance.* Ann Arbor : University of Michigan Press, 1995.

MIGNOLO, Walter. "Posoccidentalismo: las epistemologías fronterizas y el dilema de los estudios (latinoamericanos) de áreas. En: *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, Nros. 176-177, julio-diciembre 1996, págs. 679-696.

MIGNOLO, Walter. "La razón postcolonial: herencias coloniales y teorías postcoloniales". En: *Postmodernidad y postcolonialidad : breves reflexiones sobre Latinoamérica* /Alfonso de Todo (ed). Frankfurt am Main : Vervuert; Madrid : Iberoamericana, 1997.

MIGNOLO, Walter. "Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales". En: *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburg, Vol LXI. Enero-Junio 1995. Núms. 170-171.

MOLLOY, Sylvia. *Acto de presencia : la escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México : Tierra Firme, 1996.

MOULTHROP, Stuart. "Rizoma y resistencia: el hipertexto y el soñar con una nueva cultura". En: *Teoría del hipertexto / George Landow (comp.)*. Barcelona : Ediciones Paidós Ibérica, 1997.

MOURA, Jean-Marc. "Francophonie et critique postcoloniale". En : *Revue de Littérature Comparée*, Jav-Mars 1997.

MOURALIS, Bernard. *Las contraliteraturas*. Buenos Aires : Librería El Ateneo Editorial, 1978.

PAULS, Alan. "Tres aproximaciones al concepto de parodia". En: *Lecturas críticas: revista de investigación y teoría literarias*. Año 1. No.1, Diciembre 1980.

RICHARD, Nelly. "Alteridad y descentramiento culturales". En : *Revista Chilena de Literatura*, Nro. 42, 1993.

RICHARD, Nelly. "La política de los espacios: crítica cultural y debate feminista. En: *Masculino / Femenino*. Santiago de Chile : F. Zegus, 1993.

ROWE, William. *Hacia una poética radical : ensayos de hermenéutica cultural*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, Mosca Azul Editores, 1996.

ROWE, Rowe y Vivian Schelling. *Memoria y modernidad*. México : Grijalbo, 1993.

SAID, Edward W. *Orientalismo*. / traducción de María Luisa Fuentes. Madrid : Libertarias, 1990.

SANT'ANNA, Affonso Romano, de. *Paródia, paráfrase & Cía*. Sao Paulo : Editora Ática, 1985.

SELDEN, Roman. *La teoría literaria contemporánea*, Barcelona : Editorial Ariel, 1987.

SIFONTES GRECO, Lourdes. *Más allá de la metaficcionalidad: representación e hiperficción en la narrativa deneviana*. (Caracas :

Universidad Simón Bolívar. Doctorado en Literatura Latinoamericana, Trabajo de Grado, 1997).

“Sobre la parodia : entrevistas”. En: *Lecturas críticas: Revista de Investigación y teoría literarias*. Buenos Aires. Año. 1. No. 1. 1980.

STAROBINSKI, Jean. *La relación crítica*. Barcelona : Taurus, 1994.

THIEBAUT, Carlos. *Historia del nombrar*. Madrid : Visor, 1990.

THOMASSEAU, Jean- Marie. *El melodrama*. México : FCE, 1989.

TODOROV, Tzvetan. *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*. París : Éditions du Seuil, 1981.

TORO, Alfonso de. “Fundamentos epistemológicos de la condición contemporánea: postmodernidad, postcolonialidad en diálogo con Latinoamérica”. En: *Postmodernidad y postcolonialidad : breves reflexiones sobre Latinoamérica* /Alfonso de Todo (ed). Frankfurt am Main : Vervuert; Madrid : Iberoamericana, 1997.

VEGA, María José y Neus Carbonel. *La Literatura comparada: principios y métodos*. Madrid : Gredos, 1998.

WALDER, Dennis. *Post-colonial literatures in English. History, Language, Theory.* Oxford : Blackwell, 1988.

Medios y comunicación

ADELL Joan-Elies. *La música en la era digital: la cultura de masas como simulacro.* Lleida : Editorial Milenio, 1998.

ADELL Joan-Elies. "La teoría literaria postcolonial". En: *Quimera : revista de Literatura.* Nro. 174, Nov. 1998, págs. 30-35.

BARRIOS, Alba Lía. *Primer costumbrismo venezolano.* Caracas : Ediciones La Casa de Bello, 1994.

BENCOMO, Anadeli. *La crónica urbana de E. Poniatowska: una propuesta de representación.* Caracas : Universidad Simón Bolívar. Maestría de Literatura Latinoamericana, Trabajo de Grado, 1995.

BERNAL, Sebastiá y Lluís Albert Chillón. *Periodismo informativo de creación.* Barcelona : Editorial Mitre, 1985.

BOON, Carmen Elena. *La crónica: ¿instrumento para reconocer o imaginar el espacio urbano.* Caracas : UCAB: Trabajo de Grado para optar al título de Licenciado en Comunicación Social, 1995.

CORTIÑAS, Juan Ignacio. *El hipertexto: la comunicación más allá del género: hacia una evolución comunicacional.* Caracas : UCAB, Trabajo de Grado para optar al título de Licenciado en Comunicación Social, 1992.

Cronistas y crónicas de indias. Cuadernos Rayuela. Bibliografías de América Latina, (1997), Num. 9. CSIC-CINDOC

DE LAS HERAS, Antonio R. "Hipertexto y libro electrónico". En José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo y Mario García-Page (Eds.) *Literatura y multimedia: Actas del VI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED.* Madrid : Visor Libros, 1997.

FORD, Aníbal. *Navegaciones : comunicación, cultura y crisis.* (s. n.) : Amorrortu editores, 1996.

FRITH, Simon. "El arte frente a la tecnología: el extraño caso de la música popular. *Papers: revista de sociología*, No. 29. 1988.

FUENTES, Juan Francisco; Javier Fernández Sebastián. *Historia del periodismo español*. Madrid : Editorial Síntesis, 1998.

HABERMAS, Jurguen. *Historia y crítica de la opinión pública : la transformación estructural de la vida pública*. México : Ediciones G. Gili, 1994.

HERRERA, Earle. *La magia de la crónica*. Caracas : Fondo Editorial de Humanidades y Educación; Universidad Central de Venezuela, 1991.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *De los medios a las mediaciones : comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona : Ediciones G. Gili, 1993.

MICHELL, Tony. *Popular music and local identity*. London and New York : Leicester University Press, 1996.

PUIG, Luis y Jenaro Talens, eds. *Las culturas del rock*. Barcelona : Pre-Textos, 1999.

ROTKER, Susana. *Fundación de una escritura: las crónicas de José Martí.* La Habana : Casa de las Américas, 1992.

SÁIZ, María Dolores. *Historia del periodismo en España: los orígenes. El siglo XVIII.* Madrid : Alianza Editorial, 1990.

TRAVERSA, Oscar. *Cuerpos de papel : figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940.* 1a. ed. Barcelona : Gedisa, 1997.

VIRILIO, Paul. *La máquina de visión.* Madrid : Cátedra, 1989.

VOUILLAMOZ, Núria. *Literatura e hipermedia.* Barcelona : Paidós, 2000.

WOLFE, Tom. *El nuevo periodismo.* Barcelona : Anagrama, 1976.

Historia de México

AGUILAR CAMÍN, Héctor, Lorenzo Meyer. *A la sombra de la revolución mexicana.* México : Cal y Arena, 1993.

ALVARADO TEZOZOMOC, Hernando. *Crónica Mexicana*. México : Secretaría de Educación Pública, 1944.

BANCO INTERAMERICANO DE DESARROLLO. Datos Básicos Socioeconómicos en el 21 de diciembre de 2000. Unidad de Estadística y Análisis Cuantitativo. En: www.bid.com

BERNAL, Ignacio. *Historia mínima de México*. México : El Colegio de México, 1973.

BERNAL, Ignacio. *Historia mínima de México*. México : El Colegio de México, 1973.

BIRD-Banco Mundial. *Base de datos del Banco Mundial, 1998*. En: www.worldbank.org

BLANQUEL, Eduardo. "La revolución mexicana". En: *Historia mínima de México*. México : Fondo de Cultura Económica, 1981.

CÁRDENAS, Enrique. *La política económica de México, 1950-1994*. México: El Colegio de México, Fideicomiso Historia de las Américas, Fondo de Cultura Económica, 1996.

CAVAROZZI, Marcelo y Sergio Berensztein. "Post-scriptum". En: *México en el desfiladero: los años de Salinas / Marcelo Cavarozzi* (coordinador). México : Juan Pablos Editor, Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, 1997.

CORTÉS, Hernán. *Cartas de Relación*. Barcelona : Instituto Gallach, Editorial Océano, 1986.

DELGADO DE CANTÚ, Gloria. *Historia de México* : Alhambra Mexicana, 1994.

Enciclopedia de los personajes de México. Barcelona : Ediciones Nauta, 1998.

Encyclopedia Británica. Barcelona : Encyclopaedia Britannica Publishersv, Inc, 1990. Vol 10.

EZLN. *Documentos y comunicados /* Prólogo de Antonio García de León. Crónicas de Carlos Monsiváis y Elena Poniatowska. México : Ediciones Era, 1996.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo (coordinador). *América Latina: historia de medio siglo. México, Centroamérica y El Caribe.* México : Siglo XXI Editores, 1985.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo y Enrique Florescano (coordinadores). *México hoy.* México: Siglo XXI Editores, 1981.

Historia ilustrada de México: desde los orígenes hasta Ernesto Zedillo. México D.F. : Editorial Océano, 1998.

INSTITUTO DEL TERCER MUNDO. *Guía del mundo 1999/2000 : el mundo visto desde el sur.* Montevideo : Instituto del Tercer Mundo, 2000.

INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA, GEOGRAFÍA E INFORMÁTICA. México, Censo del 14 de febrero del 2000, en: www.inegi.gob.mx

KRAUZE, Enrique. *La presidencia imperial: ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996).* Barcelona : Tusquets Editores, 1997.

LAFAYE, Jacques. *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México.* México : FCE, 1977.

LEÓN PORTILLA, Miguel. *De Teotihuacán a los Aztecas: antología de fuentes e interpretaciones históricas.* México : Unam, 1995.

LORENZO, José Luis. "Los orígenes mexicanos". En: *Historia General de México / obra preparada por el Centro de Estudios Históricos.* México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1994. 2v. (Vol. 1.)

MEYER, Lorenzo. "La encrucijada". Págs. 1273-1355. En: *Historia General de México / Obra preparada por el Centro de Estudios Históricos.* México : Colegio de México, 1981.

MONSIVÁIS, Carlos y Hermann Bellinghausen. "Marcos a Fox: "Queremos garantías; no nos tragamos eso de que todo cambió". *La Jornada*, 8 de enero del 2001. En: www.jornada.unam.mx

MONSIVÁIS, Carlos. "Del hartazgo a la felicidad histórica". En: *La Vanguardia, Revista*, Domingo 9 de julio 2000.

MONSIVÁIS, Carlos. "Marcos, 'gran interlocutor' El diálogo persiste". En : *La Jornada*, 8 de enero del 2001.
www.jornada.unam.mx

ORIO ANGUERA, Antonio / Francisco Vargas Arreola. *El mexicano: raíces de la mexicanidad.* México : Instituto Politécnico Nacional, 1983.

PASTOR, Beatriz. *Discurso narrativo de la conquista de América.* La Habana : Casa de las Américas, 1983

PAZ, Octavio. *El Laberinto de la soledad.* Edición a cargo de Mario Santí. Madrid : Ediciones Cátedra, 1998.

PIGEM, Jordi. "Un mundo donde quepan muchos mundos: crónica de la reivindicación zapatista de los derechos indígenas". En : *Integral*, Nro. 257, mayo 2001.

PONIATOWSKA, Elena. *La noche de Tlatelolco.* México : Ediciones Era, 1975.

PORTILLA, Miguel León. *De Teotihuacán a los Aztecas: antología de fuentes e interpretaciones históricas.* México : UNAM, 1995.

RAMÍREZ CUEVAS, Jesús y Ramón Vera Herrera. "No somos quienes aspiran a hacerse en el poder, dice Marcos en el Zócalo". *La Jornada*, 12 de marzo del 2001. En: www.jornada.unam.mx

REVUELTAS, José. *Ensayos sobre México.* México : Ediciones Era, 1985.

SKIDMORE, Thomas E., Peter H. Smith. *Historia contemporánea de América Latina. América Latina en el siglo XX.* Barcelona : Grijalbo Mondadori, 1996.

SOLANILLA DEMESTRE, Victoria. "Quetzalcóatl: una visión antropológica, iconográfica y filosófica". En: *Las raíces de la memoria: América Latina, ayer y hoy.* Barcelona : Universidad de Barcelona, 1996.

SUBCOMANDANTE MARCOS, Ivon Le Bot. *El sueño zapatista.* Barcelona : Editorial Anagrama, 1997.

UNITED STATES CENSUS BUREAU, INTERNATIONAL PROGRAMS CENTERS, 1998. En: www.census.gov.

VALCÁRCEL MARTÍNEZ, Simón. *Las crónicas de Indias como expresión y configuración de la mentalidad renacentista*. Granada : Diputación Provincial de Granada, 1997.

VASCONCELOS, José. *La raza cósmica*. México : Espasa-Calpe Mexicana, 1983.

VÁSQUEZ, Josefina Zoraida. "La revolución mexicana". En: *Revista Iberoamericana, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, Universidad de Pittsburg, Vol. LV., enero -junio 1989, núms. 146-147.

OTROS

BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas*, edición de José Luis Cano. Madrid : Cátedra, 1983.

FUENTES, Carlos. *Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*. Madrid : Mondadori, 1990

DARÍO, Rubén. *Poesías completas*, edición de Ernesto Mejía Sánchez. México : Fondo de Cultura Económica, 1984.

LÓPEZ VELARDE, Ramón. *Poesía*, edición de Saúl Yurkievich. Madrid : Anaya y Mario Muchnik, 1992.

MALLARMÉ, Stéphane. *Antología*, trad. de Cintio Vitier. Madrid : Visor, 1978.

NERUDA, Pablo. *Antología poética*, edición de Hernán Loyola. Madrid : Alianza, 1991.

Sagrada Biblia: versión directa de las lenguas originales. Madrid : Biblioteca de Autores Cristianos de la Editorial Católica, 1985.

SAN JUAN DE LA CRUZ. *Poesías completas y otras páginas*, edición de José Manuel Blecua. Zaragoza : Ebro, 1968.

VALLEJO, César. *Obra poética completa*, ed. de Américo Ferrari. Madrid : Alianza, 1990.